د. حميد لحمداني

سحر الموضوع



من النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة



د. حميد لحمداني

سحر الموضوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانيـــة
مزيدة ومنقحة

الكتاب: **سحر الموضوع** (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر).
المؤلف: **د. حميد لحمداني**
الطبعة: **الثانية: 2014**
لوحة الغلاف: من انجاز المؤلف، مع إدخال تعديلات وتلوينات أساسية بواسطة الحاسوب بتاريخ 20 أبريل 2014
مطبعة: آنفو – برانت 12 شارع القادسية. الليدو . فاس.
• الهاتف: 06.61.20.16.41/05.35.64.17.26/ الفاكس 05.35.65.72.47
•البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com
الإيداع القانوني: 2014MO1570
ردمك: 978-9954-33-601-4

***

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة **1990** عن منشورات دراسات سيميائية أدبية ولسانية **(دراســـات سال)**. فاس. المغرب

مقدمة

يتجلى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أن المبدع لا ينقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها، إنه على الأصح، ينجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية. المبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، ومغامرة النقد تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص، وفي النص تيماتٌ متنوعة تتناسل وتتقاطع وتتعارض وتظهر وتتوارى...

ولأن العالم بلا محدوديته هو الموضوع الواسع للإبداع، ولأن الذات بمجهولاتها تكون على السواء مُولِّدَة وموضوعا للإبداع، فإن سحر الموضوع ينشأ في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي والظاهر والملتبس. اللغة الإبداعية هي وحدها بمغامراتها الخاصة تستطيع أن تقتنص بعض اللحظات الخاطفة من هذا التلامس الوجودي بين الذات والعالم. فبواسطة التمثيل représentation وبواسطة الصور الشعرية يستطيع المبدع أن يبلغ لذة اكتشاف سحر الموضوعات.

وفي مغامرة الناقد ألموضوعاتي الطموحة إلى اكتشاف سحر الموضوع يتعذر أحيانا الإمساك بالموضوعات بوسائل التعبير المنطقية أو العادية. هكذا لم يستطع باشلار Bachlard أن يجعلنا نقع تحت سحر الموضوع وقوته الكونية المتصلة بالطفولة البشرية وبأحلام اليقظة rêveries وبعناصر الطبيعة substances de la nature (الماء - الهواء - النار - التراب)، إلا باستخدام لغة نقدية ساحرة. كان باشلار يُلاطف ويداور الدلالات الاحتمالية باللغة الشعرية، ويجعلنا نلامس سحر الموضوع بسحر الموضوعاتية.

قرأ باشلار هذا المقطع من قصيدة لـ: جان فولاين Jean Follain:

" أدنى صَدْع
في واجهة زجاجية أو في قدَح،
قد يستعيد بهجة ذكرى عظيمة.
والأشياءُ العارية
تبدي نتوءها الرشيقْ

تحت الشمس.
لكنها حيث تضيعُ في الليل
فهي تُــفعمُ نفسها أيضا بالساعات
الطوال
او القصار.*

وعلق قائلا بلغة نقدية متدثرة برداء شعري:
"ما أعظمها قصيدة تتحدث عن السكون. اقرأها ببطء تُحسُّ أن ذاتك سيحُل بها "زمـــن الشيء"، ذلك الشيء الذي نحلم به بما أنه يُساعدنا على نسيان الساعات لكي نكون في سلام مع أنفسنا وجها لوجه، في تلك الحجرة المغلقة، ومع ذلك الشيء المُنتقى لإيناس الوحدة. كم يشعرُ الإنسان بالأمن عندما يكون في حالة من الوجود البسيط..." (*)

هل هذا هو الوجه الناصع للنقد الموضوعاتي؟

وبعد ألا يمكن أن يأسر الناقدُ سحر الموضوع بلغة غير قابلة لأن تتحول من جديد إلى شعر عن الشعر؟ لعلنا نجد بعض الأجوبة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال دراستنا للنقد الموضوعاتي المهتم بالرواية والشعر في بعض من الإشارات إلى النقد الغربي، ومن خلال التركيز على تمثل وممارسة هذا المنهج في العالم العربي، لكننا لن ندرج في قاموسنا النقدي كلمة "السحر" وإن بدا لنا أنها ستكون حاضرة بشكل من الأشكال عند التعرض لبعض أنماط الممارسة النقدية الموضوعاتية، رغبنا في ذلك أم كرهنا.

* * *

ونشير إلى أن هذه الطبعة من الكتاب **مزيدة ومنقحة**. فقد خضعت إلى إعادة نظر شاملة، من حيث الصياغة الهيكلية ومن حيث العبارة في مواقع كثيرة وفقرات متعددة. كما تغيرت عناوين بعض المواد داخل المتن، وانعكس ذلك على نظام محتويات الفهرسة وصيغها أيضا، أما الإضافات فتتعلق أساسا بتدارك الاستفادة من مرجع أساسي مغربي في الموضوع وتقديم رؤية مقتضبة عنه في الجزء الثاني من القسم الأول وهو خاص بالحديث عن **أصول المنهج الموضوعاتي**. ووضعنا أيضا المقابلات اللاتينية لجميع المصطلحات الواردة في متن الكتاب مع تخريجها في فهرسة خاصة مُلحقة. وعلى العموم

---

* Gaston Bachlard : **La poétique de la rêverie**. p.u.f. 1974 .p : 141.

فقد حاولنا تجاوز بعض الهنات الرقنية والتعبيرية والمعلوماتية، وجعلنا محتويات مادة الكتاب فيما نظن أكثر تنظيما وقربا من متناول القارئ المهتم. ونأمل أن نكون قد وفقنا في هذا المسعى.

د. حميد لحمداني

تم تعديل ومراجعة هذه المقدمة

بتاريخ 15 فبراير 2014



القســم الأول

1- في المنهجية العامة لنقد النقد

أ- المنهـــج:

هذا المدخل ليس خاصا بتقديم اختيارنا للمنهج المتبع في هذا الكتاب وحده. فهو على الأصح محاولة لوضع منهجية عامة قابلة للتطبيق بالنسبة لكل ممارسة في نقد النقد، لأنها أولا تتساءل عن مدى صلاحية المناهج المتبعة في معالجة الإبداع بالنسبة لدراسة وتحليل الأعمال النقدية، وثانيا لأنها تبحث في البعد المعرفي والابستيمولوجي لنقد الأعمال النقدية، وأخيرا تطرح سؤالا أساسيا عن الموقف الذي ينبغي أن يتخذه ناقد النقد، حين يدرس أعمالا نقدية تعالج هي وحدها مباشرة نصوصا إبداعية أدبية؟ أهمية هذه الأسئلة تأتي من كوننا قد لاحظنا أنه قليلا ما يتساءل المشتغلون بنقد النقد - وهو الميدان الذي نريد أن نبحث فيه - عن المنهج الذي يحتكمون إليه في دراسة من هذا النوع. ولعلهم ينطلقون من شعور خفي بالتعالي يجعلهم يعتقدون تلقائيا بأن دراساتهم في غنى عن التقيد بأي منهج، ما دامت مادةُ موضوعهم هي النصوص النقدية التطبيقية الصادرة في أساسها عن مناهج معينة. فإذا كانت المناهج في صورتها التطبيقية هي موضوع دراساتهم فما الداعي إذن إلى تقييد دراسات من مهامها الرئيسية أن تتأمل في الأعمال النقدية ذاتها وتعمل على تقويمها ورصد حالات تألقها أو عثراتها ؟

هذه الحالة تنطبق على كثير من دراسات **نقد النقد** **critique de la critique** الغربية وعلى مثيلاتها من الدراسات العربية[1]. وفي الحالات القليلة التي يتساءل فيها نقاد النقد عن مناهج دراستهم فإنهم يَتْسرون عنها الكلام في الغالب [2] أو نراهم يستخدمون

---

[1]- انظر خلوّ كتاب نبيل سليمان " **مساهمة في نقد النقد** " من اي إشارة إلى منهج الكتاب في المقدمة. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1983.

[2]- انظر الإيجاز الشديد في الحديث عن المنهج في كتاب أوستين وارين، ورونيه وليك **نظرية الأدب** /المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ترجمة محي الدين صبحي. 1972. المقدمة. وانظر الإهمال التام لأي إشارة إلى المنهج في كتاب: Jean Yves Tadié : **La critique littéraire au XXᵉ siècle** . Belfond 1986. p :9,15

مناهج دراسة الأدب دون التساؤل عن صلاحيتها أو عدم صلاحياتها بالنسبة لدراسة النصوص النقدية.

وإذا نظرنا إلى الكتاب الذي يُعتبر من بين الكتب العربية التي ظهرت مبكرا في موضوع نقد نقد الرواية وهو بعنوان: **"نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"**[3]، فإننا نجد مُؤلفه يتحدث أولا عن المنهج في إشارة عابرة لا تُقنع القارئ المهتم بأنه يمتلك فعلا تصورا واضحا عن منهجية نقد النقد، كما أن هذا الناقد لا يتساءل ثانيا في هذه الإشارة عن المشاكل الخاصة بمعالجة نصوص نقدية تختلف في طبيعتها عن النصوص الإبداعية. فما الذي تثيره هذه الفقرة القصيرة الواردة في كتابه من معارف منهجية بهذا الموضوع؟:

"رغم أنني وجدت أن أهتدي في التحليل بالمُسلمة التي ترى أن الآداب القديمة تحيى في الآداب الحديثة ومن ثم فرؤية صاحبها لا تستطيع أن تنفصل عن عصرها مهما زعم من حياد وموضوعية "[4].

ونلخص هذه الفقرة القصيرة، مع الإقرار بالتساهل في تأويلها لفائدة المؤلف، في نقطتين أساسيتين هما:

- أن الناقد يربط بين الأعمال النقدية والعصر الذي نشأت فيه.
- أنه يعتبر القيم النقدية القديمة تعيش مع القيم النقدية الحديثة.

لذا تلح علينا بعض التساؤلات منها:

- ما هي نوعية العلاقة التي تربط النتاج النقدي بالعصر؟
- هل العصر وحدة متماسكة، ولماذا تختلف الآراء النقدية في عصر واحد؟
- ما العلاقة بين تأثير الآداب القديمة في الحديثة وبين ضرورة خضوع رؤية الناقد للعصر الذي يعيش فيه؟.

وهذا التساؤل الأخير متعلق في الواقع بما مدى وضوح الفكرة التي عبر عنها الناقد.

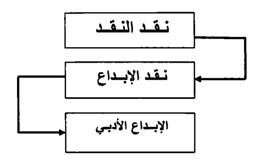
وهكذا نرى بأن هذه الإشارة ملتبسة، لأن لفظ "الآداب" الوارد فيها لا ينحصر معناه في النقد بالضرورة. والإشارة بالإضافة إلى ذلك ليس من المحسوم فيه أنها تشير إلى

3- لمؤلفه د. أحمد ابراهيم الهواري. صدر عن دار المعارف. ط: 1. 1978

4- د. أحمد ابراهيم الهواري: **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر** ط: 1. 1978. ص: 21.

قضية المنهجية الصالحة لدراسة النصوص النقدية، فضلا عن أنها لا تتساءل عن مدى ملائمة المناهج الخاصة بدراسة الأدب لدراسة الأعمال النقدية.

يتبين لنا إذن إلى أي حد يمكن للمشتغل بنقد النقد أن يتجاهل منهجيته وهو يعتزم معالجة نصوص نقدية تقوم بمهمة تحليل الأدب، كما أنه ضمنيا لا يطرح سؤالا عن مؤهلاته الخاصة للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة، ذلك أن نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من البحث المعرفي. وعلى كل مهتم به أن يستوعب مبادئه وآلياته وأن يميز بينه وبين المناهج الخاصة بدراسة الأدب. ويكفي أن نرسم معالم المكانة التي يحتلها نقد النقد بالنسبة لنقد الإبداع من خلال الخطاطة البسيطة التالية حتى ندرك حقيقة موقعه الاعتباري في سلم المعرفة:



ونتبين هنا أن نقد النقد يرتبطُ بنقد الإبداع لا بالإبداع ذاته، وعليه فمن الضروري أن تُراعى هذه الحقيقة عند كل محاولة للحديث عن منهجيته الخاصة.

ويبدو لنا أنه من غير المناسب أن يتبنى ناقد النقد تلك المناهج التي يتبناها نقاد الإبداع[*]، لأنه في هذه الحالة سيكون موقفه محددا سلفا، فإذا اختار على سبيل المثال الرؤية السوسيولوجية منهجا له، فهذا يعني أنه سيتعاطف مبدئيا مع جميع نقاد الإبداع الاديولوجيين وسيعلن، بسبب ذلك، رفضَه للمناهج الأخرى التي ترتكز على التحليل النفسي أو التحليل الألسني أو الدراسة الموضوعاتية أو البنيوية.

---

[*]- قام بهذا الإجراء د. محمد برادة، عندما أعلن عن تبنيه للبنيوية التكوينية في دراسته: "**محمد مندور وتنظير النقد العربي**" دار الآداب ط: 1. 1979. ص: 20.

إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع وحدهم، لأن المجال الأساسي لبحثه ليس هو معرفة الأدب بل معرفة الكيفية التي نعرف بها الأدب. إنه إذن مُجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة، أن يشتغل في الحقل الابستيمولوجي. ويتضح لنا أن نقد النقد، بحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أم التطبيقي، مدعو إلى استخدام أداة الوصف، فهي وسيلته الأساسية للنظر في الأعمال النقدية التي من شأنها أن تدرس الفنون الأدبية، أما أن يلجأ ناقد النقد إلى دراسة منهج بنفس المنهج أو بغيره ودراسة نظرية بنظرية، فهذا يعني أنه سيواجه إديولوجية بإديولوجية أخرى مغايرة لها، وعندئذ سيبتعد عن تحقيق القدر الضروري من الموضوعية في تحليلاته وأحكامه النقدية. إذن يبقى الجانب الوصفي البنائي(*) هو البديل الذي يمكِّن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية الروائية وكذلك اقتحام أنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها. لهذا سوف يجد ناقد النقد نفسه منقادا إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشتى التصورات المنهجية مع القبول المبدئي باختيارات نقاد الأدب المنهجية. وهكذا لن يكون من شأنه أن يلوم الناقد على منطلقه المنهجي الذي يُعلن عن تبينه صراحة أو بطريقة ضمنية. غير أنه بعد ذلك سيوظف جميع معارفه عن المنهج المتبع من أجل ملاحقة الناقد في جميع مراحل تقديم تصوره الخاص سواء في مرحلة تقديم التصور أم في المرحلة التطبيقية. وستكون هذه فرصة لجعل الدراسة تحتفظ بحيويتها، لأن الوصف السلبي اللاممیز لطبيعة ما تتضمنه المؤلفات النقدية في العالم العربي لن يقدم للمعرفة النقدية أية خدمة ملموسة.

ولكن كيف ندعي لأنفسنا القدرة على محاكمة النقاد من حيث التزامهم بالأصول النظرية للمنهج المختار أو عدم التزامهم بها؟ وهل يكفي أن نقول بأن ناقد النقد ينبغي أن يتسلح بالوصف المحايد لتكون جميع المشاكل المتعلقة بممارسته المعرفية قد وجدت حلها؟. لا نعتقد أن المسألة بمثل هذه البساطة. ونستطيع القول بأن الحصول على هذه القدرة المعرفية في مجال نقد النقد هو مهمة شاقة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، فعليه أن يلم بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها. وهذا ما نؤكد أنه طموح يشقى به الإنسان. ويضاف إلى هذا كله تلك المهمة الأكثر مشقة في نظرنا وهي متعلقة بالسؤال التالي: كيف نحول الوصف المحايد الذي تحدثنا عنه إلى ممارسة تحليلية

*-لا نتحدث هنا عن المنهج البنائي، ولكن عن الصفة البنائية فحسب، بغض النظر عن الخلفيات الفلسفية للبنائية.

للأعمال النقدية المدروسة تحظى بقدر كبير من خصائص البحث المعرفي والمنهجي؟ هذا ما يحتاج إلى اطلاع واسع على مناهج معرفة المعرفة أو ما يسمى عادة بمناهج البحث في العلوم الإنسانية. وسنفصل الكلام عن هذا الجانب المهم بعد قليل في سياق الكلام عن منهجية الوصف أو التحليل المحايد للأعمال النقدية المدروسة.

لذلك نعتبر ما نتحدث عنه هنا تحت عنوان المنهجية العامة لنقد النقد وما نسجله لاحقا تحت عنوان أصول المنهج الموضوعاتي مرجعا أساسيا لكل الأحكام والملاحظات المنهجية التي سجلناها، سواء أثناء دراسة الجوانب النظرية أم أثناء تحليل النموذجين النقديين في الجانب التطبيقي. وقد أحلنا أحيانا على مجموع هذه المعطيات، ولذلك نعتبر أي قراءة لكتابنا هذا تستغني عما قيل فيها، ستُهمل بذلك معرفة الضوابط الأساسية لإدراك أهداف الدراسة وفهم منهجيتها العامة.

وإذا كانت دراستنا محكومة، كما سبق أن أشرنا باعتماد الوصف، فإننا ندرك إلى أي حد يمكن للوصف أن يقدم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث في نقد النقد، إلا أن حياد الوصف كثيرا ما يقود إلى إعادة إنتاج المادة الموصوفة بطرائق أخرى مثل **تقديم الخلاصة أو الشرح (sommaire) والتوضيح**، ونكون عندئذ أمام تحصيل ما قد حصل.

لهذا حاولنا أن نهتدي بالمناهج التي تولدت في حقل نظرية المعرفة النقدية، واستفدنا من بعض الدراسات التي كتبت حول هذا الموضوع، رغم أنها لم تكن تتحدث عن النقد الروائي أو الشعري بالذات، لأن همها الأساسي كان هو البحث عن محددات أي نظرية أو منهج لدراسة الأدب تتوفر على الشروط الكافية لقيام دراسة علمية موثوق بها، وهل معنى هــذا أننا نتبــنى نزوعا علميا لدراسة الأعمال النقدية؟ نعم ، وهذه حاجة ملحة بالنسبة لدراسة الممارسات النقدية للأدب، لأن خطاب الناقد الأدبي ينبغي أن يكون منهجيا ومنطقيا وعقلانيا رغم أن مادة دراسته وهي الأدب لا تكون مشروطة بمثل هذه الشروط لأنها تعتمد على التخييل.

ونؤكد على هذا المسار المعرفي والمنهجي الذي تسعى دراستنا بكاملها لبناء معرفة متواضعة ببعض أسسه، دون أن نغفل الحدود والإمكانيات التي يمكن أن يَبلغها أي مجهود يسير في اتجاه ما يمكن تسميته بـ **"علم نقد النقد الأدبي"**، وستكون هذه الحدود هي

نفسها تلك التي تظل على الدوام تفصل بين طبيعة المعرفة في إطار العلوم الإنسانية وطبيعة المعرفة في إطار العلوم البحتة(*).

وفي نطاق الجهد الذي بُذل من أجل قياس درجة علمية النظريات والمناهج النقدية الأدبية، وجدنا مقالا شديد الأهمية لـ: هيد كوتنر Heid Gothner[5] يتساءل فيه: هل النظريات الأدبية نظرياتٌ علمية؟ وينطلق للإجابة عن هذا السؤال من المقاييس التي وضعتها الابستمولوجية التحليلة épistémologie Analytique لتأسيس الطابع العلمي لأي نظرية أو منهج يمكن أن يمارسا في مجال العلوم الإنسانية. وتتحدد هذه المقاييس في ثلاث مُسلمات أساسية:

- توفر طابع الوضوح، سواء بالنسبة للفرضيات أم بالنسبة للنتائج.
- استخدام لغة نظرية دقيقة تجنبا لكل خلط بين المفاهيم.
- طواعية جميع التأكيدات التي تتضمنها النظرية أو المنهج لقابلية الفحص vérifiabilité في تطبيقات متعددة[6].

وقد ألح فان ديك Van Dijk على ضرورة توفر كل تحليل علمي لنص ما على هذه المسلمات حتى يحظى بالمصداقية: "فكل تحليل علمي ينبغي أن يستجيب لقواعد ومعايير التواصل العلمي، ومن بين مقتضيات هذا التواصل أن يكون التحليل قابلا لأن يُفهم وأن يعاد إنتاجه وأن يكون واضحا ومنهجيا قدر الإمكان وأن يكون مُؤَسَّسا على نظرية ما، وأخيرا أن يكون مُوَجها نحو قضايا وغايات مبسوطة سلفا"[7].

إن التأكيد على ضرورة توفر الوضوح والدقة وقابلية التحقق في النظرية النقدية من طرف الإبستيمولوجيا التحليلية، يشير إلى العلاقة الوثيقة التي ينبغي أن تقوم بين كل نظرية (أي بين كل منهج نقدي) وبين علم المنطق. ويرجع السبب في ذلك إلى أن من

---

*- نعرف جيدا ما هي الحدود التي يجب أن تصل إليها لغة النقد من حيث الدقة لكي تصبح ذات صبغة علمية ويمكن الرجوع إلى ما كتب عن موضوع "حدود التواصل" limites de la communication بواسطة اللغة في كتاب:

Eric Byssens : vérité et langue ، langue et pensée. Ed : de l'institut de sociologie. Bruxelles 1969 p : 36. 37.

5- Heid Gottner : Méthodologie des théories de la littérature – in théorie de la littérature. Picard – Paris – 1981.

6- Ibid .... p : 17

7 Ibid .... p : 66

مهام النقد الأدبي الأساسية أن يُقْنِعَ القراء بنتائج وخطوات التحليل على السواء، وأن يعمل على دمج الظاهرة الأدبية في نسق عقلاني قدر الإمكان[8].

ولعل هذا ما دعا "رولاند بارت" إلى ملاحظة التشابه القائم بين المنطق والنشاط النقدي الأدبي باعتباره أيضا أحد أشكال النشاط العقلي[9].

على أن مطلب عقلنة الظاهرة الأدبية من خلال **اللغة الواصفة - méta langage** لا ينبغي أن يقتصر - كما نبهنا - على جانب الوصف، بل ينبغي أن يكون هادفا إلى تأسيس معرفة بالظاهرة الأدبية قابلة للتطوير على الدوام، وهذا هو البعد "العلمي" والمنهاجي لكل نقد أدبي يراعي شروط تطبيق أي نظرية نقدية[*].

وهكذا نفترض في كل منهج أو نظرية نقدية تسعى إلى تأسيس معرفة "علمية" بالظاهرة الأدبية أن تجمع بين جانبين أساسين[10]:

- **جانب النمذجة،** أي أن تضع أنموذجا **Paradigme** يمكّن من وصف الظاهرة الأدبية.

---

[8]- انظر التأكيد على هذه العقلنة بالنسبة للنقد عند: اوستين وراين ورونيه وليك في كتابهما: **نظرية الأدب.** ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية ط: 1. 1979 ص: 11. وانظر مناقشة قضية العلاقة بين علم المنطق واللغة الشكلية من جهة ثم علم المنطق واللغة الطبيعية من جهة أخرى. ولغة النقد الأدبي هي شكل من أشكال اللغة الطبيعية كما هو معلوم. مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة.** ترجمة: لحمداني. العمري، الوالي، طنكول، حنون. افريقيا الشرق. ص: 52-58.

[9]- انظر رأي بارت معروضا بنوع من التفسير في كتاب:

Sevend ERIK LARSEN : Sémiologie littéraire ، Essais sur la scène textuelle، traduit du danois par François Arndt : Odense university Press. 1984. p : 118.

وقد ألح يالمسليف أيضا على ضرورة خلو كل نظرية لغوية وصفية من التناقض إلى جانب ضرورة توفر البساطة والوضوح. انظر كتابه:

Prolégomènes à une théorie du langage. Traduit du Danois par Una Canger. Ed. minuit. 1971. p :15.

[*]- هذا يعني ضمنيا أننا لا نؤيد كثيرا النقد الإبداعي،رغم ما يوجد في بعض محاولاته من متعة في القراءة وقد وصف هذا النقد بتحامل بأنه: " عملية نسخ لا حاجة إليها، أو على الأقل ترجمة عمل فني إلى آخر عادة يكون أدنى": رنيه وليك وأستين وارين: **نظرية الأدب.** ص: 11_12. مرجع مذكور. ويمثل هذا الاتجاه الإبداعي باقتدار من النقاد المغاربة على الخصوص الأستاذ عبد الفتاح كليطو.

[10]- .Ibid. p : 119 ونشير الانتباه هنا إلى أننا نعتبر المنهج والنظرية شيئا واحدا مع الاختلاف النسبي الحاصل بينهما، علما بأن كل نظرية أدبية تم تأسيسها لابد أن يتمخض عنها منهج يحترم منطلقاتها، فالنظريات الاجتماعية مثلا نتج عنها مختلف المناهج الاجتماعية للأدب، وهكذا الشأن بالنسبة للنظريات النفسية واللسانية وغيرهما.

- وجانب الوظيفة الإنتاجية fonction productive، أي أن تمتلك النظرية الأدبية القدرة الكافية على اكتشاف علاقات جديدة في الظاهرة الأدبية لم تكن مرصودة في النظام المعرفي السابق. وهذا يعني أنها - أي النظرية - ستنقلب إلى ذاتها لتعيد بناء نفسها من جديد وفق مقتضيات اكتشافاتها الجديدة. إن الغاية من كل هذا هو الحرص على أن لا تتحول النظرية الأدبية إلى نموذج مغلق ونهائي، أي إلى معيار ثابت ومطلق لدراسة النتاج الأدبي في كل العصور، بل ينبغي أن تحافظ النظرية دائما على طبيعتها كأداة فقط لمعرفة الظاهرة الأدبية. وهذا يعني أنه إذا حصل تطور ما في الأشكال والمضامين الأدبية، فإن ذلك يقتضي تطوير التصور النظري وما يلائمه من منهج وأدوات للتحليل(*).

إن السميوطيقا باعتبارها علما لدراسة الدلائل داخل الحقل الاجتماعي تستجيب عند كثير من مستخدميها - على الأقل في جانب المعرفة العلمية بالنصوص الأدبية- لهذا النزوع نحو التطوير الدائم لأدوات التحليل.وترى كريستيفا بهذا الصدد أن:

"السميوطيقا هي نمط تفكير يُحس فيه العلمُ بذاته، أي يعي فيه العلم بأنه نظرية، ففي كل لحظة تتولد فيها السميوطيقا، نراها تفكر في نفسها وتتحول هيَ نفسُها، بسبب ذلك إلى نظرية للعلم الذي هو إياها"[11].

هنا تتبين لنا نوعية النظرية النقدية التي تسعى دراستنا إلى تأكيد. صلاحيتها سواء بالنسبة لتحليل الرواية أم الشعر، كما تتبين لنا درجة المرونة والنسبية، في الطابع العلمي الذي نأخذ به، كما يتبين لنا التوجه السميوطيقي لأهداف هذا البحث. على أن البعد الابستمولوجي لكل نظرية أدبية لا يمكن أن يؤسس كمعرفة حقيقية إلا بمراعاة الشروط المحيطة بالظاهرة الأدبية نفسها.

ونجد لدى بير ماشيري (Pierre Macherey) اهتماما كبيرا بهذا البعد، حين يدعو إلى عدم الاقتصار في فهم النتاج الأدبي على علاقاته الداخلية فقط: فالنتاج الأدبي في نظره ينبغي أن يتم تناوله في علاقته بإمكانيات المعنى لا في علاقته مع المعنى الواحد، وهذا يعني أنه ينبغي مراعاة المسكوت عنه في النص أيضا. ولا يمكن الوقوف على هذا الجانب

* - سيلاحظ القارئ أننا نحرص على الربط بين النظريات الأدبية والمناهج علما بان اصل كل منهج لابد ان يكون نظرية أدبية سابقا، وعادة ما تكون كل نظرية مدعومة بتصور فلسفي او ثقافي محدد.

11 -J. Kristeva : Recherches pour une sémanalyse. Seuil 1969. p : 20

إلا إذا نظرنا إلى شروط إنتاج العمل الأدبي في الواقع وخاصة الشروط الاديولوجية والاقتصادية[12].

إن الصراع الدائر منذ زمن داخل النظريات النقدية هو في الواقع قائم بين النزوع نحو بناء منهاجية لدراسة الأدب، أي علم للأدب، وبين جعل هذه العملية تمتد إلى ما وراء بعدها الابستمولوجي، أي إلى ربط العلاقة بين النص المدروس وشروطه الموضوعية[13]. وهذا يعني عدم الاقتصار على المعرفة من أجل المعرفة بل إدماج شروط المعرفة نفسها في نطاق اهتمام المُنظّر الأدبي بوظيفة الأدب في مسار مجموع النشاط الإنساني. هذا ما جعل بيير ماشيري أيضا يرى أن معرفة شروط إنتاج النص لا ينبغي أن تنحصر في نموذج التحليل نفسه، بل ينبغي تتبع المسار الواقعي لِتكَوُّنِهِ وإظهار الكيفية التي تؤلفُ بها مجموعةٌ من العناصر الواقعية النصَّ ذاته[14].

وليس من الضروري القول بأن الاهتمام بالبعد الاجتماعي الواقعي سيورط ناقد النقد في شرك الجذب الاديولوجي، لأن وضع شروط إنتاج النص الأدبي في الاعتبار، لا يترتب عنه - على مستوى نظرية المعرفة - أي التزام إديولوجي، فناقد الأدب هو وحده المعرض لدخول عالم الاديولوجيات، أما ناقد النقد فسيكتفي بتتبع رحلة الناقد بين النص والواقع، ولن يكون من شأنه أن يُعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإديولوجية والواقعية المستخدمة في التحليل. بل سيهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير والتحليل والاستدلال عند ناقد الأدب، ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المقترحة.

إن مناهج نقد الأدب تعد بالنسبة لنظرية نقد النقد، التي هي أداتنا في التحليل، بمثابة مورد معرفي يغنيها ويمدها باللبنات الأساسية لبناء نفسها. والحال أن نقد النقد عندما يتحول إلى علم نقدي أو إلى نقد للعلم يشبه في ذلك تماما السيميولوجيا عندما تصبح هي بدورها علما للنقد أو نقدا للعلم، وطابعها العلمي سيكون في هذه الحالة مشبعا

---

[12] - Pierre Macherey : **pour une théorie de la production littéraire.** Maspero – Paris – 1978 – p : 103.

[13]- انظر المقارنة الواردة لدى: زفاند إريك لارسن (Svend Erik Larsen) بين غريماس باعتباره ممثلا للتوجه المنهاجي وبين ماشيري باعتباره مهتما بالبعد الابستمولوجي: **Sémiologie littéraire essais sur la scène textuelle p : 120-121**

[14] -P. Macherey : **pour une théorie de la production littéraire. p :62**

بالتأملات الفلسفية القريبة من تأملات الإبستيمولوجيا باعتبارها فلسفة للعلم[15]. وهذا ما يميز أساسا الطابع العلمي لمنهج هذه الدراسة عن المناهج المباشرة لدراسة الأدب وعن طرائق العلوم البحتة أيضا. لذا نشير إلى أننا لن نكون في هذا الكتاب ضد التحليل الموضوعاتي ولا معه لأننا بكل بساطة سنكون معه عندما يبرهن عن فعاليته في كشف خبايا النصوص الروائية والشعرية ويلتزم بالتحليل المنطقي والإقناعي وسنكون ضده عندما تفشل أدواته الإجرائية في هذه المهمة، أو عندما تتداعى وسائله الإقناعية في التحليل والتفسير أو التأويل.

ب ـ ضوابط التحليل:

وإذا كنا حتى الآن قد حددنا طبيعة الرؤية المنهجية التي ستحكم تعاملنا مع النصوص النقدية التي سنتناولها بالدراسة، فإننا نشعر بالحاجة إلى ضوابط إجرائية لما سميناه بمنهجية معرفة المعرفة، خاضعة بالطبع للتصور الذي حددناه سلفا، تمكننا من التعامل المباشر مع نصوص نقد الأدب التي نرى أنها كانت تميل إلى التحليل الموضوعاتي. وقد وجدنا أن الدراسات المتعلقة بوضع ضوابط تفصيلية لتحليل النصوص النقدية من أندر الأعمال في مجال نقد النقد. ونقصد بذلك ضوابط التعامل مع النصوص النقدية، نظرية كانت أم تطبيقية، علما بأن وجودها من شأنه أن يساعد على إيجاد أجوبة واضحة للأسئلة الأساسية التالية:

-كيف نستطيع تحديد المنطلقات المنهجية لناقد معين سواء صرح بها أم لم يصرح؟

- ما هي حدود المتن المعتمد من قبل الناقد في التحليل؟

- ما هي وسائل الإقناع المعتمدة؟

- كيف يبنى خطة بحثه وتحليله؟

- ما هو الهدف أو الأهداف الأساسية للبحث؟ وكيف يتم اكتشافها؟

- هل هناك انسجام أو عدم انسجام بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي وكيف تمت البرهنة على ذلك؟.

ـــ هل تمكن الناقد من تقديم معرفة إضافية بالنصوص المدروسة؟

15- انظر مارسيلو داسكال: "**الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**" ترجمة: حميد لحمداني ـ محمد العمري ـ عبد الرحمان طنكول ـ محمد الوالي ـ مبارك حنون. إفريقيا الشرق ــ البيضاء ـ 1987 ص: 74 ـ 75.

وضعت الباحثة الابستيمولوجية "جوهانا ناتالي" Johanna Natali، في مقال نقدي لها يناقش الدراسات النقدية التي تناولت: "قطط" بودلير بالتحليل، مدخلا سمته:مسائل في المنهج[16]. والواقع أنها حددت فيه بعض المبادئ الأوليـــة التي ينبغي أن يتـــوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية مهما كان النوع الأدبي الذي تتخذه هذه النصوص موضوعا لها، لذلك وجدنا من الضروري الاستفادة من هذه المبادئ لأنها ستساعدنا في ضبط التعامل مع دراسات نقد الرواية التي نختارها في الجانب التطبيقي. وترى جوهانا ناتالي أنه من الضروري لكل دارس يتناول نصوصا نقدية (وخصوصا تلك التي تباشر تحليل أعمال إبداعية)، أن يتساءل بصدد ثلاث قضايا جوهرية:

ـ الأهداف:

ويقتضي التسـاؤل هنا البحث عن غايات الناقد من إقدامه على تحليل النص وتحديد رؤية المنهجية المعتمدة؛ ذلك أن المناهج تختلف في تركيزها على جوانب النصوص المدروسة، فمنها ما يوجه اهتمامه إلى ذات الكاتب ومنها ما يركز على الدلالة الاجتماعية أو التاريخية، وأخيرا منها ما يهتم بمكونات النص الداخلية[17]. وليس من اليسـير الإجابة دائما عن أهداف الناقد، لأنه ينبغي ملاحظة التداخل الذي قد يقع أحيانا بين المناهج في دراسة واحدة، وهذا شيء يحدث في نقد الرواية كما يحدث في نقد الشعر. لهذا ينبغي أن نتبين في كل دراسة مدى سلطة المنهج المنفرد، ومدى تفاعل interaction منهجين أو أكثر في الدراسة الواحدة.وقد يحدد الناقد أهدافه في المدخل النظري بوضوح تام غير أن النتائج التي يتوصل إليها عند التحليل المباشر للنصوص الشعرية أو الروائية قد تختلف مع منطلقاته الأولية. لهذا وجب ضبط مدى الانسجام بين الأطروحات النظرية وطبيعة الممارسة النقدية والنتائج المترتبة عنها.

وليس من اليسير دائما أن نتبين منهج الناقد، إذا ما خَلَتْ دراستُه من مقدمة منهجية، كما أن وجود المقدمات ليس دائما كافيا لتحديد المنهج؛ لان كثيرا منها لا يشير أصلا إلى منهج ما والبعض الآخر قد يلفه الغموض، مما يجعل تلمس النوايا المنهجية الخفية

[16] - Johana Natali : **A propos des chats de Baudelaire.** In la logique du plausible. J. CL. Gardin Ed : La maison des sciences de l'homme. Paris.p :96

[17] -Ibid p : 100

للناقد أمرا شاقا، هذا تدعونا "جوهانا ناتالي" إلى اقتفاء أثر المنهج في المراجع المعتمدة[18]، فمصادر الدراسة تساعد في تبين الخلفيات النظرية المتحكمة في تحديد أهداف الناقد في الدراسة. ويمكن ان نضيف إلى ذلك كله أن استخدام مصطلحات بعينها يُشكل أيضا علامة على المنهج المتبع، وهذه المسألة لها أهمية بالغة في نظرنا، بل يمكن اعتبارها مرشدا أساسيا لتبين منهج الناقد. وإذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكون كافيا لإظهار المنهج الغالب أو المنهج الحاضن لمناهج أخرى تجيء هامشية.

وأخيرا ينبغي التساؤل عن انسجام النظرية المنهجية نفسها ومدى تلاؤمها مع الأصول التي أخذت منها، فقد يكون هناك تغير في التصور الأصلي للمنهج أو إضافة أو عدم تمثل لبعض الجوانب المستفاد منها.

- المتن:

إن تحديد المتن المدروس من طرف الناقد، يعتبر عملية أساسية في مجال نقد النقد، لأن التصور النقدي قد يحدد هو نفسُه المتن الذي يشتغل عليه، إلا أن الجانب التطبيقي قد يتجاوزه إلى نصوص كثيرة أخرى تتقاطع معه، وهكذا يكون التحليل مفتوحا على الدوام، خصوصا إذا لجأ الناقد إلى المقارنة[19] وإلى كثرة الاستشهادات من نصوص متعددة. هنا يصبح النص الأصلي الأول الذي تقوم عليه الدراسة غارقا في نصوص هامشية وتكون مهمة ناقد النقد أصعب في تتبع سراديب البحث ومتاهاته المختلفة.

إن طبيعة النصوص المختارة من طرف ناقد معين تفيد كثيرا في تحديد موقفنا من قدرته على السيطرة على موضوع بحثه، فكلما تشعبت النصوص المدروسة وتعددت كلما ضعفت قدرة الناقد على التركيز وابتعد عمله عن تحقيق الانسجام الضروري. وهذه مسألة مرهونة على كل حال بالمؤهلات الخاصة لناقد الأدب.

ويبقى بعد هذا أن قيمة النصوص المختارة للتحليل تلعب دورا كبيرا في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي تتناولها. أما إذا كانت النصوص متواضعة القيمة فإن التحليل يعجز مهما كان متماسكا عن تحقيق الفعالية المرجوة من الدراسة. ثم إن اختيار النصوص المدروسة من عصور متباينة، يقتضي أن يكون الناقد شديد المرونة في التعامل

---

18 -Ibid : p : 102
19 - Ibid .... P : 101-102

معها، وسيجد ناقد النقد فرصة ملائمة لمعرفة مهارة الدارس في الاستفادة من تلك النماذج المختارة ومدى قدرته على إظهار قيمها الجمالية والدلالية وذلك تبعا لطبيعة منهجه المتبع في التحليل.

- الممارسة النقدية [*]:

ليس من الضروري أن تكون ممارسة الناقد للتحليل مطابقة دائما تمام المطابقة للأطروحات المنهجية المعبر عنها في المقدمة، فقد أشرنا قبل قليل إلى أن نقاد الأدب يركبون بين منهجين أو أكثر، لذا يصبح من الضروري أن نتبين مدى مطابقة خطوات التحليل المباشر للنصوص الأدبية مع الاقتراحات النظرية. هل هناك انحراف إلى تطبيق مناهج أخرى؟ هل هناك تقصير أو خطأ في التطبيق؟. وترى "جوهانا ناتالي" أن الناقد يمكن أن يدعي العلمية في التحليل، غير أن الممارسة قد تتضمن كثيرا من العمليات الحدسية التي تتحرر من كل القيود العلمية، وهذا ما سنلاحظ ملامح منه في الدراسة الموضوعاتية البنيوية للشعر عند د. عبد الكريم حسن في نهاية كتابنا هذا. كما أن من النقاد من يتبنى الإجراء الحدسي أو يسجل أنه لا يخضع لأي قيد منهجي، ومع ذلك نراه في الممارسة يلجأ إلى بعض التحليلات التي تتبنى منهجا لكن في سياق غلبة التأملات الحدسية دائما[20].

وتتحدث الناقدة المذكورة أيضا عن أهم العمليات التي يقوم بها النُقاد أثناء التحليل. وإذا كانت تقدم هنا بعض التفاصيل المتعلقة بتحليل الشعر وحده فإن الذي يهمنا هنا هو تقنيات التحليل في حد ذاتها بغض النظر عن موضوع التحليل. وتتلخص هذه التقنيات التي ذكرتها فيما يلي[21]:

*** الوصف:**

يعمد النقاد عادة إلى تأمل الفن المدروس ومحاولة تفكيكه إلى بعض المظاهر الدالة التي يُنظَرُ إليها باعتبارها عناصر تَرسُم صورة متكاملة عن مجموع العلاقات والدلالات فيه. ففي مجال الرواية مثلا يمكن للناقد أن يتحدث عن السرد وعن الوصف والحوار

---

*- استخدمت الناقدة جوهانا ناتالي صيغة التحليل بحصر المعنى analyse proprement dite. وفضلنا استخدام الصيغة أعلاه لأنها قصدت بالفعل إلى الممارسة النقدية لأي ناقد عندما ينتقل إلى مباشرة التحليل. انظر مقالها المشار إليه في مرجع سابق. ص: 102 – 103. (الهامش رقم: 16)

20 - Ibid ....p : 102

21 - Ibid ....p : 107

والأبطال ثم عن الصراع بين الأبطال وعن الحبكة وتركيب الزمن **temps** وصورة المكان **lieu** وعن الأسلوب، إلى غير ذلك من مظاهر السرد. وفي الشعر يُفترَضُ أن تكون الدراسة شاملة لشتى مكونات النص الشعري وأهمها الإيقاع والأوزان والقوافي والاستعارات وجميع أنواع الانزياحات الدلالية(*).

ومع أن وصف هذه المظاهر يعتمد على ما هو موجود داخل النص المدروس، إلا أن الناقد لا ينطلق في الواقع من لا شيء، فثقافته الخاصة تتدخل في هذا المجال بشكل يكاد يكون أساسيا، لأن طبيعة تأمل الناقد في السرد والوصف والحوار والأبطال والأوزان والاستعارات، تتأثر بمفاهيمه المسبقة عن هذه المظاهر، وهذا ما يسمى عند الناقدة جوهانا ناتالي " بقوانيـــن الأساس **codes de base** التي تمثل منطلقا للتحليل[22].

ونقدم هنا بعض الأمثلة الموضّحة لذلك. فتحليل عُنصر الشخصية الروائية وفق التصور الواقعي أو الرومانسي يختلف عن تحليل الشخصية وفق النموذج العاملي في علم الدلالة البنائي عند غريماس. وهناك مثال حي يتعلق بتحليل الأسلوب نجده عند باختين، فقد وجه نقدا عنيفا للأسلوبية التقليدية، لأنها تعاملت مع الفن الروائي باعتباره يشكل أسلوبا فرديا صادرا عن المبدع، واستخدمت في تحليل أسلوب الرواية مفهوما لا علاقة له بالرواية لأنه مستمد من الشعر. ونظرة باختين هنا تعتمد قانون أساس يختلف عن المفهوم السائد عن الأسلوب عند النقاد الذين سبقوه إلى دراسة الرواية بمقاييس الشعر[23].

والواقع أن العملية التي تجري في مثل هذه الحالة هي أن الناقد يقيس النص، في الجانب الذي يهتم به، بقانون الأساس الذي ينطلق منه، فيحدد الملامح التي يستجيب فيها النص لهذا القانون. لذلك يذهب إلى اعتماد ما يتطابق منها مع منطلقاته وإهمال الباقي[24].

---

*- ليس من الضروري أن يكون الناقد مستوفيا تحليل جميع هذه المظاهر ؛ فالنقاد يتفاوتون في درجة الاهتمام بها، ومنهم من لا يجشم نفسه عناء تحليل النص بكامله، كما سيتضح لنا عند دراسة الجانب التطبيقي في النموذجين الذين اخترناهما وأحدهما في الرواية والآخر في الشعر.

22 - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105

23 - Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Traduit du Russe par Daria Olivier. Gallimard 1978. P : 87.

وانظر ترجمة الفصل المخصص لهذه الإشكالية بعنوان:"الأسلوبية المعاصرة والرواية تعريب د. محمد برادة. مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد: 2 السنة: 1 1986. ص: 11.

24 - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105.

*** التنظيم:**

إن غاية وصف العمل الإبداعي (وليكن قصيدة أو رواية) هي وضع نظام من الملامح المميزة للنص المدروس. وهذه المرحلة ضرورية في كل عملية نقدية تقوم على مباشرة تحليل النصوص، إلا أنها يمكن أن تأتي متداخلة مع الوصف نفسه أو مع النقطة الثالثة من مراحل الممارسة النقدية، وهي مرحلة **التأويل** **interprétation**، ثم إن وضع نظام الملامح المميزة للنص المدروس، واختيار الزاوية التي يَنظُر منها الناقدُ للنص، كل ذلك يلعب دورا أساسيا في عملية التأويل.

وهنا لابد من الحديث عن أثر اختلاف المناهج النقدية في تحديد نظام الملامح المميزة للنص. ذلك أن ناقدا يتبنى منهجا نفسيا، سيهتم دون شك بالشخصيات، وبعالمها النفسي، وسيكون نظام الخصائص المميزة مُشكّلا من العقد النفسية وأنماط القلق **والإحباط** **frustration** وأنواع الشذوذ. أما الناقد البنائي فسيدرسُ الشخصية كعامل فاعل أو منفعل وسيعتبرها بمثابة دليل داخل عالم الرموز التي يحفل بها النص. وسيكون نظام الملامح المميزة للنص من الأدوار المختلفة للأبطال والصراع الدائر بينهم. وهكذا يتغير نظام الخصائص المميزة بتغير مستوى زاوية نظر الناقد، تبعا لرؤيته المنهجية المتبعة. أما الناقد الموضوعاتي فسيلخص الشخصية في مجموع صفاتها والأفكار والآراء التي تنطق بها، أو تعتقد بها. ولا يخلو مفهوم التنظيم من مقتضيات الانسجام الذي له علاقة ملحوظة دائما مع الترتيب المنطقي لوحدات التحليل.

*** التأويل:**

لا تلتجئ جميع المناهج في تحليلها للنصوص إلى التأويل، فالدراسات البنائية في أغلبها تعتبر أن ميدان عملها الخاص هو عالم البنيات والأشكال. وحتى علم الدلالة البنائي يقتصر في أغلب الأحيان على الدلالات الداخلية للنصوص المدروسة. فإذا تعلق الأمر بالحكي، فإن غريماس مثلا، يقدم لنا النموذج العاملي المكون من ست عوامل: الذات / الموضوع المرسل / المرسل إليه / المساعد / المعارض. وهي تشترك مع بعضها البعض في علاقات تضافر أو تنافر وتمثل نموذجا علائقيا ومنطقيا يسري تطبيقه على جميع أصناف الحكي وعلى كل النصوص الأخرى غير الأدبية، شرطَ أن تكون حاملة لقضية ما.

هنا نكون في الواقع أمام بنية شكلية مجردة. وإذا نُظر إلى هذه البنية في ذاتها، فإنها لا تحمل أي دلالة عملية أو تحفيزية بالنسبة للمتلقي أو للوسط الذي يعيش فيه النص المدروس، اي انها مجرد نسق تمثيلي وجمالي.

كثيرٌ من النقاد الذين يأخذون بمناهج مغايرة لها علاقة ببعض العلوم الإنسانية، لا يكفيهم الوقوف على الدلالات الداخلية، لأنهم دائمو البحث عن معنى النص المدروس بالنسبة لذوات القراء وبالنسبة للوسط الاجتماعي أو بالنسبة لصاحب النص. والتحليل الموضوعاتي غير البنائي يسير في هذا الاتجاه، كما ينطبق ذلك على كل المناهج التي توصف بأنها خارج - نصية، ونقصد بذلك المناهج الاجتماعية والنفسانية.

إن التأويل ليس محطة ضرورية بالنسبة لجميع النقاد ولكنه أساسي فقط بالنسبة لمن لهم تصور خاص عن وظيفة الأدب بالنسبة للأفراد، مبدعين كانوا أو متلقين، أم بالنسبة للمجتمع أو الطبقات الاجتماعية.

والناقد هنا في الحالتين الأخيرتين لابد أن يستند إلى علوم مساعدة يمكن اعتبارها أيضا بمثابة قوانين أساس تمكنه من إضفاء معنى ما على النصوص المدروسة. وهنا تكون مهمة ناقد النقد قد تعقدت، لأنها تدعوه إلى مصاحبة الناقد في عمليـــات تأويل تطـــرح أسئلة كبيرة في كثير من الأحيان، ما دامت تثير مشاكل وجودية، ونفسية، وتاريخية، بالإضافة إلى مشاكل التأويل نفسه،التي يلعب فيها التعامل مع النص أيضا دورا كبيرا.

* التقويم الجمالي:

لاحظنا أن الناقدة جوهانا ناتالي لم تثر هذه المشكلة، ولعل نوعية النقد الذي تعاملت معه(*) لا يَهُمُّه أن يُصدر أحكاما تقويمية تخص الجانب الفني في العمل الأدبي. غير أننا بالنظر إلى طبيعة النقد العربي نكون ملزمين بوضع هذه النقطة ضمن مرحلة الممارسة النقدية، لأن كثيرا من النقاد الذين درسوا الرواية العربية أو الشعر لجأوا في بعض الحالات إلى تقويم الأبنية الإبداعية والأساليب وإبراز قيمتها الجمالية.

والتقويم الجمالي قد يستند إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة، وقد يلجأ الناقد إلى مقارنة نصوص سردية مثلا مع أخرى لقيت نجاحا في الوسط النقدي والثقافي العام.

---

*- تجدر الإشارة إلى أن الناقدة لم تدرس إلا النماذج البنائية التي تناولت " قطط " بودلير

وعلى العموم يستفيد الناقد في التقويم الجمالي من مرحلة الوصف التي أشرنا إليها، تماما مثلما يحصل بالنسبة للتأويل.

إن التقويم الجمالي قد لا يهم بعض النقاد. ولقد درجت البنائية مثلا على الاكتفاء بالوصف دون الانتقال إلى التقويم الجمالي. على أن النقد البنائي قد يولد شعورا بالتقويم الجمالي لدى المتلقي بحكم الاهتمام البالغ بالبنيات الشكلية، وإن كان ذلك التقويم المفترض يظل على الدوام في إطار ما هو ضمني.

وكثير من المناهج التي يطغى عليها الاهتمام بالمعنى الاجتماعي أو النفسي نراها تميل إلى الاهتمام بالمواقف والأفكار، دون أن يمنع ذلك من تحويل **حكم القيمة** **jugement de valeur** إلى وسيلة لتحديد مدى جمالية الأعمال الأدبية المدروسة. والمنهج الموضوعاتي هو أيضا أحد المناهج التي تَشْغَلُ نفسَها بالأفكار والقضايا الإنسانية وبعض العلامات الفنية.

*** اختبار الصحة:**

غاية اختبار الصحة، هي إعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بنيان تحليلي معين، بما فيه من نظام وصفي وما يتصل بذلك أيضا من وسائل الإقناع المستخدمة ثم ما ينتج في النهاية من تأويل[25] أو تحديد لقيمة العمل المدروس من الناحية الفنية.

ومن علامات قابلية تحليل ما للفحص، أن لا يتناقض في نتائجه مع بعض جوانب النص المدروس، أي أن تكون النتائج قد أخَذَت بعين الاعتبار مجموعَ العناصر النصية[26].

إن قليلا من نقاد الأدب من يلجأ إلى عملية إثبات كهذه، لان عمله في التحليل هو بذاته جهد مبذول بغاية تبرير الاستنتاجات المحصل عليها في النهاية وقد تلجأ بعض المناهج المعاصرة إلى إعادة التثبت من صحة المنطلقات واختبارها على عدد وافر من النصوص للتأكد من فعاليتها ومن صحة نتائج تحليل نصوص بعينها. نجد ذلك مثلا في بعض تطبيقات: **النقد الجديد** **New criticisme** والشكلانية والبنائية وما بعد البنائية، وعلم الدلالة البنائي والتوليدية[27]، ونضيف إلى ذلك ما يسمى **بالنقد الشاعري** **critique poétique** الذي له علاقة وثيقة بالشكلانية الروسية والبنائية.

---

[25] - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 107.

[26] -Ibid ....p : 89

[27] - Ibid,.,...p :97

وعلى العموم فكل المناهج التي تعتبر نفسها ذات طابع علمي تحرص على إجراء تجربة لفحص النتائج، وإظهار مدى مطابقتها لواقع نوع أدبي معين من خلال تحليل عدد من النصوص التي تنتمي إليه، لأن صلاحية منهج علمي ما هي أن يكون قابلا للفحص vérifiable وقابلا لإعادة الاستخدام réutilisable على نصوص أخرى بنفس الفعالية[28].

ولن نفترض أن النقد الروائي العربي سيلجأ إلى تطبيق اختبار الصحة هذا، بنفس الحجم الذي تأخذ به المناهج المشار إليها، ولكننا نتوقع فقط أن تكون هناك محاولات طفيفة للمصادقة على نتائج التحليل تتخلل العملية النقدية. وقد يتم الاكتفاء بالعودة إلى استطلاع بعض جوانب النص المدروس من أجل تأكيد النتائج المتوصل إليها أو يُكتفى بعقد مقارنات مع نصوص أخرى من أجل إثبات فعالية الأداة المنهجية بالنسبة لمختلف الأنماط الروائية أو الشعرية، إلى غير ذلك من أشكال "اختبار الصحة" المعتادة.

إن المتأمل يجد أن "اختبار الصحة" هذا، هو في الأساس أداة ضرورية بالنسبة لنقد النقد أكثر مما هو مطلوب في الممارسات النقدية على الإبداع، ما دام أغلب نقاد النقد يغفلون عن تقويم جميع الاختبارات المؤيدة للنتائج المحصل عليها بعد التحليل. ولا نتصور أن هذه الأداة ستكون آخر حلقة في عمل ناقد النقد، بل إنها ينبغي أن تُصاحب جميع خطوات الدراسة، سواء تعلق الأمر باختبار صحة المعلومات النظرية التي اعتمدها الناقد ومراقبة مدى شمولية التحليل وفحص سلامة النتائج التي تم التوصل إليها.

على أن تطبيق اختبار الصحة تعترضه صعوبات كبيرة في بعض جوانب الأعمال المدروسة. وخاصة في الحالة التي لا يقيم فيها نقاد الأدب تحديدا دقيقا للنصوص التي يتخذونها موضوعا للتحليل. بما في ذلك تحديد مرجعه بالدقة الكافية حتى يتمكن ناقد النقد من مقابلته مع النص المدروس ويرى فيما إذا كانت نتائج التحليل ملائمة لبنيته واحتمالاته الدلالية، وما مدى مراعاة المحلل لجميع عناصر النص الإبداعي(*).

وقد يجعل تعدد النصوص المدروسة في بعض الأعمـال النقديـة، وابتسار الدراسات القائمة حولها تطبيق **اختبار الصحة** من طرف ناقد النقد، عملية لا طائل من وراءها، لأنه في هذه الحالة سيكون مضطرا إلى تقديم قراءة خاصة جديدة للنصوص

---

[28] - Ibid,.....p :97

(*) - هذا ما فعلناه مثلا عند مناقشة د. عبد الكريم حسن في دراسته الموضوعاتية لقصيدة منزل الأقنان لبدر شاكر السياب في آخر كتابنا هذا.

الروائية أو الشعرية التي تم التعليق عليها، وبذلك سيتجه مجهوده إلى ميدان آخر ليس هو الميدان الحقيقي الذي نذر نفسه له.لأنه سيصبح أيضا ناقد إبداع بدل أن يكون فقط ناقد نقد.

لهذا نرى أن تطبيق **اختبار الصحة** لا يمكن أن يطول مجموع تفاصيل النصوص المدروسة، لأن الدراسة في هذه الحالة ستتحول إلى قراءة جديدة لجميع الأعمال الأدبية التي درسها نقاد الأدب. إننا لن نلجأ إلى تطبيق هذا الاختبار إلا في الحالات التي يعتمد فيها الناقد على نصوص محددة حتى نتفادى متاهة القراءة المضادة لقراءات نقاد الأدب.

سنحاول قدر الإمكان أن نلتزم في مجال التطبيق بهذه الخطوات، فمن شأن احترامها أن يجعلنا حريصين دائما على استيفاء معظم وجوه التحليل، علما بأن بين كل هذه الخطوات علاقات تداخل كبيرة، حتى أننا كثيرا ما شعرنا بأن الحدود بينها تتقلص إلى حد التداخل، وذلك لأن ما هو إجرائي يميل دائما إلى **تفكيك** déconstruction المادة المدروسة وتشريحها في الوقت الذي تظل فيه هذه المادة تتمسك بوحدها وتميزها في هذه الوحدة بالذات. ونظرا لأننا لم ندرس مثلا مجموع كتاب "**الموضوعية البنيوية**..." thématique structurale لـ: د. عبد الكريم، فإننا مع ذلك قد تناولناه من زاوية أهم الخطوات المشار إليها وهي: (الأهداف - المتن - الممارسة النقدية) بينما مارسنا اختبار الصحة بالرجوع إلى بعض القصائد التي تناولها الناقد بالتحليل لنرصد مدى الالتزام بطبيعة البنية النصية وبالدلالات التي تُولِّدُها مقتضياتها الداخلية. والجدير بالذكر هنا أن عنوان هذا الكتاب يَستخدمُ لفظ الموضوعية لا للدلالة على خلاف ما هو" ذاتية " بل يرتبط فقط بمعنى " **التيمة** "، وهذا ما جعلنا نضع مصطلح thématique في ترجمة العنوان أعلاه.



2 ـ في أصول النقد الموضوعاتي

أ ـ الموضوعاتية وحرية الناقد:

تعترضنا في هذا المدخل مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يُقصد بالمنهج الموضوعاتي méthode thématique، لأن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظريه في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى. كما أنهم لا يتفقون أيضا على ممثلي هذا الاتجاه. وبعضهم يضم هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد **التأويل** interprétation أو **التفسير** explication. وهذا الأمر يجعل اختيار التسمية أعلاه موضع نقاش. لذا أردنا أن نبدأ بتوضيح هذا المشكل قبل أن ننتقل إلى انجازات هذا النوع من النقد في مجال دراسة الرواية والشعر خصوصا عند نقاد الغرب، قبل أن ننتقل في القسم الثاني لدراسة هذا المنهج في العالم العربي.

يقول "رولاند بارت" متحدثا عن وضعية النقد الفرنسي في منتصف هذا القرن:

"عندنا في فرنسا[*] حاليا نمطان من النقد متوازيان: نقدٌ سنسميه جامعيا من أجل التبسيط، وهو يُطبِّق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانسون ونقدٌ تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، مادام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر، وكاستون باشلار، ولوسيان غولدمان، وجورج بولي، وجان ستاروبنسكي وجان بول وبيير وورنيه جرار وجان بيير ريشار. وهم يشتركون في أن مقارباتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إديولوجي".[29]

إن "بارت" هنا يُقرِّبُ كثيرا بين المناهج التي بدت لجميع النقاد متباينة بحكم اهتمام كل منها بزاوية معينة من العمل الأدبي. وما يهمنا من كلامه هو جعله جملة من

---

[*] ـ المعروف أن النقد الموضوعاتي نشأ في فرنسا أساسا. ونجد له بعض الملامح في أمريكا. ومن ممثليه جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكوب، وفريد ماك ايوين. أنظر الإشارة إلى هذه الأسماء في إطار الكلام عن النقد الظاهري. في مقال ماجليولا روبرت: **التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه**. ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول. عدد: 3. 1981 ص: 191. الهامش رقم: 2.

[29] - R. Barthes. **Essais critiques**. Seuil 1964. P : 246

النقاد الذين اعتُبروا وحدَهم نقادا موضوعاتيين، من أمثال: جورج بولي، وجان ستاروبنسكي، وجان بول سارتر، ورونيه جيرار، وجان بيير ريشار، إلى جانب نقاد علم النفس وعلم الاجتماع. لأنهم - وفق رأيه - يستندون إلى الاديولوجيا، بغض النظر عن نوعيتها. وهكذا نستفيد من رأي بارت هذا بأن النقاد الموضوعاتيين هم أيضا يحتكمون إلى الرؤية الاديولوجية. غير أن هذا التصنيف الواسع النطاق من شأنه أن يزيد الإشكال المتعلق بمسألة التميز بين المناهج تعقيدا، لأننا على عكس ما يذهب إليه "بارت" نريد أن نقيم الفروق لا أن ننظر إلى العام المشترك فحسب. ولعل التداخل الحاصل على الخصوص بين المنهج الموضوعاتي والمناهج الأخرى هو ما جعل "بارت" يغفل الفروق التي نبه بنفسه إلى وجودها لنراه يهتم فقط بما هو مشترك.

والواقع أن الناقد الموضوعاتي، بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى يحاول دائما أن ينفلت من التحديد. ويمكن القول بأن مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس **النقد الموضوعاتي critique thématique** هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج. ومع ذلك فسنحاول أن نلخص الخصائص التي سجلها رواده أو المهتمون بنظرية النقد عامة، مركزين على النقد الموضوعاتي المهتم بالرواية والشعر بشكل خاص.

إن مبدأ حرية الناقد في ممارسة التحليل الموضوعاتي للأعمال الأدبية هو الذي جعل أحد المهتمين بتاريخ النقد الفرنسي وهو روجي فايول R. Fayolle يلاحظ أن هذا المنهج يرتبط بممارسات علم النفس والتحليل النفسي إلى جانب الفلسفة الوجودية. ويرى أن كاستون باشلار "يُعَدُّ من أبرز رواد هذا المنهج(*)، وأن علم الأفكار يُزود الناقد الموضوعاتي بمادة خصبة في التحليل[30]، كما أن **الموضوعات les thèmes** تكون مقصودة في كل تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما. وفي هذا الصدد يقول " فايول ":

(*) - بعضهم يعتقد ان باشلار اثر فقط في النقاد الموضوعاتيين. انظر د. فؤاد ابو منصور النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوربا. دار الجدل. بيروت ط:1. 1985.ص: 95.

[30] - Roger Fayolle ; la critique littéraire. A. Colin. 1964.p : 175 – 176

"إن جورج بولي، وجان بيير ريشار، وستاروبنسكي، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "التيمات"[*]، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات "[31].

إن اعتبار الأدب مستودعا لشتى الأفكار التي تُكوّن صورةً لتجربة المبدع، هو أمر يحيل الأدب إلى عالم من القضايا التي تسمح للناقد بالتجوال في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية، لذلك قد يتحول النقد أحيانا إلى مجال لاستعراض المعرفة الذاتية للناقد[32].

ب-بعض الأسس الفلسفية:

ويبدو من الضروري أن نتعرف - قبل التعرض لبعض أشكال تطبيق هذا المنهج في نقد الرواية والشعر - إلى بعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا النقد، فقد كتب روبرت ماجليولا مقالا شديد الأهمية في هذا المجال متحدثا عن النقد الموضوعاتي تحت اسم "التناول الظاهري للأدب"[33]، فرأى أن تعددية الأسماء التي تُطلقُ على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر أزمة تحديده، وسنتعرض لتسمياته الأخرى لاحقا. أما أهمية المقال المشار إليه فتكمُن في محاولة تحديد الأصول الفلسفية التي يَعتمد عليها أصحابُ هذا الإتجاه النقدي. وهم كما يعددهم "ماجليولا" :جان بيير ريشار، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي، واميل استيجر وجورج بوليه وجاســـتون باشلار ثم رولاند بارت في مرحلته المبكرة. على أنه أضاف أسماء أخرى كجان بول سارتر ورومان انجاردين[34].

---

*- إننا نشعر بأن ترجمة كلمة thème بموضوع، وكلمة thématique بموضوعاتي لا تفي بكل الدلالة المطلوبة، ومع ذلك أثرنا في عنوان هذا الكتاب الاحتفاظ بصيغة المنهج الموضوعاتي لشيوعها. على أننا في التحليل، ضمن هذا الجانب النظري، سنستعمل صيغة معربة فقط للكمة، وهي " تيمة ". علما بأن هناك من يستعمل في الترجمة كلمتي غرض وجذر مقابل thème. وهو ما سنراه لاحقا، بل هناك من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا مداريا انظر ترجمة كتاب نقد النقد لـ: تودورف. منشورات الإنماء القومي. بيروت. ط: 1. 1986. ص: 129. وانظر أصل الكتاب بالفرنسية:

T. Todorov : **critique de la critique** (un roman d'apprentissage). Seuil. Paris. 1984.

31 - Ibid.........p : 175

32 - Ibid.......p : 176

وانظر أيضا الإشارة إلى الطابع الموسوعي للنقد الموضوعاتي في كتاب: ريمون طحان: **مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر**. دار الكتاب اللبناني. ط: 2. 1984. ص: 313.

33- روبرت ماجليولا: **التناول الظاهري للأدب نظريته مناهجه**. ترجمة عبد الفتاح الديدي مجلة فصول: العدد: 3. 1981 ص: 181 وما بعدها.

34- المرجع السابق ص: 182_184_190.

ويعتبر ماجليولا فلسفة ادموند هوسرل (1859-1938) الظاهرية خلفية نظرية تُسند أغلب المحاولات النقدية التي تسير في ما سماه "التناول الظاهري للأدب"، يضاف إليها مجهود الفلاسفة الظاهرين الوجودين من أمثال هيدجر، وجان بول سارتر[35].

إن ظاهرية هوسرل جاءت في نظر ماجليولا كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معا، لأن المثالي يَستبعدُ العالم الخارجي كمصدر للمعرفة والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي. أما هوسرل فيرى أن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة، وان الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشيء الخارجي مقصودا. لذلك يمكن التعرف إلى الحقيقة من خلال التعرف إلى الماهيات الماثلة في الوعي[36].

هكذا فالنقد الموضوعاتي الذي يُخلصُ لرأي "هوسرل" يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي ومدركا للتجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه "هايدكر" وسارتر عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيستطيع أن يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بحدسه الثاقب أو باديولوجيته الخاصة[37].

والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/ الموضوعاتي، سواء كان محايثا أو ميتافيزقيا، هي أن الإبداع يمثل بشكل متطابق وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهـرية للعمليات اللاواعية(*) الـتي تجرى أثنـاء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي الانتباه إليها، لأنها تفسر لماذا لجأ النقاد الظاهريون أحيانا إلى التحليل النفسي وإلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة. وهذا ما فعله "باشـلار". وقد استشهد "ماجـليولا" في هذا الصدد بقولة:

35- المرجع السابق ص: 183.

36- المرجع السابق ص:183.

37- المرجع السابق ص: 183.

*- انظر الاشارة إلى الجانب اللاواعي في عملية التنظيم عند هوسرل في كتاب: كولن ولسن: اصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرور، وسمير كتّاب. ط: 2. 1972. ص: 79.
ونظر ايضا الإشارة إلى تقريب هوسرل نفسه بين الطبيعة الوثوقية للكوجيتو الديكارتي، والطبيعة غير الوثوقية للوعي (أي ما يمكن اعتباره مظاهر اللاوعي) في كتاب:
Paul Ricocur : le conflit des interprétations (essais d'Herméneneutique) Scuil 1969. P : 238.

ميرلو – بونتـــي: "الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله"[38]. وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/ الظاهري نجد طغيان الإهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين. وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل "جان بيير ريشار" بشكل خاص[39]. وفي إطار إثبات ماجليول استفادة هذا المنهج من التحليل النفسي نراه يسجل في نفس الوقت تناقض الموضوعاتية في هذا مع المبدأ الأساسي الذي بُنيت عليه، وهو الوعي وليس اللا وعي. فهل كانت تلك الاستفادة من اللاوعي تحدثُ اضطراريا عندما يُصادف الناقدُ الموضوعاتي عالما شائكا من الصور الرموز؟[40]، علما بأن هذا "المنهج" يستفيد أيضا من الحدس البيركسوني ومن الصور البدائية عند كاستون باشلار(*) كلما تمت مصادفة الرموز وحالات الغموض في الأعمال المدروسة.

ويتبين لنا إذن أن النقد الموضوعاتي لا تنحصر خلفيته الفلسفية في إطار نظرية هوسرل الصارمة، رغم أنه ينطلق مبدئيا من معطياتها، إنه يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الإبداع. وتتجلى لنا حيطة النقاد في التعامل مع المنهج الموضوعاتي من خلال ما كتبه جان لوى كابانس، وهو بصدد الكلام عن الموقع الذي يحتله بين النقد النفساني ونقد باشلار، إذ يقول:" عندما يَستخدمُ النقد الموضوعاتي مفاهيم فرويدية، كما فعل جان ستاروبنكي في مؤلفه الرئيسي عن جان جاك روسو، فإنه لا يحصر ذاته في دراسة نفسانية للعمل. فستاروبنسكي، قبل كل شيء، يهدف إلى استخراج فلسفة روسو الضمنية انطلاقا من الاختيارات الوجودية للمبدع نفسه. ولا يتدخل التحليل النفسي إذن إلا بصورة محدودة لتفسير صُوَر الرغبة désir. فهو نقطة انطلاق يتم تصحيحها على الدوام أثناء التقويم الفلسفي لنتاج روسو. وإجـــالا فإن التفسير النفســــاني أو على الأصح المعطيات النفسانية يتخلـــلها في هـــذا النقد تساؤل شديد الاختلاف: كيف استطاع روسو أن ينظم مصيره الأدبي؟ وماذا يعني الأدب بالنسبة له؟"[41].

38- المرجع السابق ص: 186.

39- المرجع السابق ص: 187.

40- المرجع السابق ص: 186.

*- من المعروف أن كاستون باشلار قد استفاد من فرويد كما استفاد على السواء من علم النفس الظاهري. انظر تحليل بعض جوانب هذه الاستفادة عند د. فؤاد أبو منصور في كتابه: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا.** دار الجيل بيروت ط: 1. 1985. ص: 94.

41 -Jean Louis Cabanes : **critique littéraire et sciences humaines.** Privat• éditeur. 1974. P : 66-67.

جـ - انفتاح النقد الموضوعاتي على المناهج:

إن رواد هذا الاتجاه النقدي لا يخفون مسألة انفتاح ممارساتهم النقدية على كل المناهج. ومن خلال أقوال جان بيير ريشار يمكننا أن نمتلك مزيدا من الوضوح عن هذا النقد، حتى ولو كان ذلك في إطار المراوحة بين حصر المنهج وجعله منفتحا في نفس الوقت، وهو ما نلاحظه من خلال أقوال "جان بيير ريشار" التالية:

- " أفضل كلمة جذر لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالـدية أو وفقا لنسق تصادمي تجاوزي "[*].

- " الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر (العلاقة) في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها "[42].

- " نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدي، ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي. وحتى النقد الجذري critique radicnal ليس "غيتو" مفضلا. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص الذي نعتبره واقعا حيا " [43].

ويذهب جان بيير ريشار بعيدا إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من البنيوية والتحليل النفسي والنزعة الشكلية. وفي نفس الوقت يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس intuition[44] وينفي أن يكون الناقد خاضعا لإديولوجية معينة، على خلاف ما رأينا عند رولاند بارت. يقول بيير ريشار: " يبدو النقد الجذري تجوالا في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغةَ موقف "[45].

ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يستوعب معالجة أسطورية أو دينية. ويفسر جان بيير ريشار لجوء بعض

---

[*] - انظر الحوار المنشور مع هذا الباحث في كتاب د. فؤاد أبو منصور في كتابه: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا** (مرجع مذكور). ص: 188-189.ويستعمل أبو منصور نفسه تسميتي: **الموضوعاتيين** والجذريين للاشارة إلى أصحاب النقد التيماتيكي، وهو يستند في ذلك دائما إلى رأي جان بيير ريشار الذي ويعتبر الجذر كما رأينا خلية رحمية للموضوع انظر نفس الصفحة من المرجع المذكور.

[42] - المرجع السابق ص: 196.

[43] - المرجع السابق ص: 197.

[44] - المرجع السابق ص: 193.

[45] - المرجع السابق ص: 194.

النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاربنسكي إلى نزعة صوفية مغرقة، بضرورة لها علاقة بطبيعة النص المدروس؛ فإذا اتجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية، فليس إلا لأن العمل المدروس يفرض ذلك[46].

ولاشك أن فؤاد أبو منصور في دراسته لهذا الاتجاه الموضوعاتي اعتمد على مثل هذه الأقوال، فأفرد قسما خاصا عن النقد الأسطوري والديني الذي مارسه بيار برونيل P. brunel مستفيدا من بول كلوديل[47] P. Claudel.

وعندما يتحدث جان ستاروبنسكي عن الممارسة النقدية كما يتصورها، لا يستبعد أبدا كل ما يحيط بالعمل الأدبي مما يمكن أن يقدم للناقد وسيلة لإلقاء الضوء على العمل المدروس، ويشدد خاصة على مبدأ الحرية في التعامل مع الموضوع فيقول:

"وإذا كان لنا في نهاية المطاف أن نحدد المثل الأعلى للنقد، قلنا إنه مركب من الدقة المنهجية (المرتبطة بالتقنيات ووسائلها الـمُحققة) ومن التحرر التأملي (الذي يجعل المرء طليقا حيال كل قيد منهجي)"[48]. وهو يؤكد على مبدأ الحرية ثلاث مرات في مقدمة كتابه: "النقد والأدب" إما في شكل ضرورة ممارسة الناقد **لحرية التفكير liberté de penser**، أو في شكل اعتبار هذه الحرية حلقة ثالثة أساسية في أي عمل نقدي[49].

إن استعداد المنهج الموضوعاتي لتقبل كل جهود المناهج النقدية المعروفة، بقدر ما يَدْحضُ التمييزَ الذي رأيناه منذ البداية عند رولاند بارت بين النقد الجامعي اللانسوني والمناهج الاديولوجية ومن ضمنها النقد الموضوعاتي، فإنه يشير إلى إمكانية إدماج بعض المناهج التي تحدث عنها منظرو النقد الأنكلوسكسوني ضمن الممارسة الموضوعاتية. فقد تعرض دفيد ديتشس إلى ما سماه بـ **نقد القرائن الحضارية** الذي نلمس فيه معظم الخصائص المميزة للنقد الموضوعاتي وأهمها الطموح نحو الموسوعية، وقد سمح هذا بانضوائه، مع مناهج مماثلة، تحت لواء **الموضوعاتية**. وفي بعض المقاييس التي وضعها الناقد الانجليزي ماثيو آرنولد نجد أفكارا تكاد تتطابق مـــع آراء ستاروبنسكي التي

46- المرجع السابق ص: 197.

47- المرجع السابق ص: 201.

48- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب. ترجمة د، بدر القاسم. مراجعة انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1976.

49- المرجع السابق.... ص: 23.

رأيناها قبل قليل. ويكفي أن نقابل بين ما قاله الناقدان معا، حتى نتبين العلاقة القائمة بين التصورين: يقول "ماثيو آرنولد": "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب حسابا للموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله"[50].

ويعتقد جان ستاربنسكي بضرورة النظر إلى العمل الأدبي كأنه عَالَــمٌ قائم بحد ذاته: "...لا أستطيع أن أتناسى أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه، وأنه يملي وجوده عليَّ بإزاء أعمال أدبية أخرى وحقائق ومؤسسات مغايرة لا تمت إلى الأدب بصلة"[51].

هكذا يبدو أن **نقد القرائن الحضارية** يَنظُر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاخر يمكن أن يمده بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية. وما يوحد بين الاتجاه الموضوعاتي، وهذا النقد هو النظر إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب باعتباره مادة مساعدة وليس **رؤية إديولوجية vision idéologique**، حتى أنه ليبدو لنا أن تصنيف بارت للنقد الموضوعاتي ضمن **المناهج الإديولوجية** أمر قابل للنقاش(*) على الأقل بالنسبة لبعض الممارسات التي تنتمي لهذا الاتجاه.

إن المسألة لا تقف عند هذا الحد فيما يتعلق بالأواصر الموجودة بين نمطي النقد السابقين، فـ: ماثيو أرنولد أيضا حريصٌ على مبدأ الحرية في الممارسة النقدية، وهو ما عبر عنه أحيانا "**بطلاقة الفكر** affabilité de la pensée"[52]، **وحرية الفكر** أحيانا أخرى، وهو يقول في معرض انتقاده لنقاد الأدب الاديولوجيين:

"... ما هي آلة النقد اليوم في البلاد؟ هي تلك الاعتبارات العملية التي تتشبث به وتخنقه، فهو يخدم مصالح أجنبية عليه. [كذا في الترجمة] والصحف النقدية لدينا هي صحف ناس وأحزاب ذوي أهداف عملية، وهم يضعون هذه الغايات العملية في المقام الأول وحرية الفكر في المقام الثاني، وكل ما يحتاجون إليه هو ذلك القسط من حرية الفكر الذي يُعْنى في تحقيق تلك الغايات العملية"[53].

أما عن علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة، فقد أشرنا إلى رأي روجيه فايول في هذا الموضوع، وقد تبين لنا بوضوح أن علاقة هذا المنهج بالفلسفة الوجودية على الأخص

---

[50]- دفيد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم. دار صادر. بيروت نيويورك. 1967 ص: 584.

[51]- ستاروبنسكي: النقد والأدب. ص: 16.

*- وهذا على كل حال مظهر من مظاهر الاختلاف البين حول طبيعة النقد الموضوعاتي.

[52]- دفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص: 584.

[53]- نفسه. ص: 584

كانت متينة، إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا جان بول سارتر واحدا من النقاد الموضوعاتيين، رغم أنه أسس نمطه النقدي الوجودي المتميز. وهذا يعني أن **الموضوعاتية** تمتلك رحابة صدر، وهي لذلك مستعدة دائما لضم اتجاهات ونظريات كبرى في الأدب، إنها تيار نقدي حاضن لشتى التيارات المنهجية بامتياز.

ويبدو لنا أن ما دعاه "ستانلي هايمن" بـ "**النقد المثالي**"critique idéaliste[*] يعد شكلا قريبا جدا من الموضوعاتية، لأن مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج هو أيضا أساس تصور هذا الاتجاه، ويرى هايمن أن هذا النقد يستطيع أن يأخذ من كل المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها[54].

د ـ الموضوعاتية والتصنيف المقولاتي schématisation catégorique:

لعل "نقد الأفكار"[55] الذي تحدث عنه "وليك ووارين" هو شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيرا من الموضوعاتية. والمثال الذي قدمناه من نقد الكاتب الألماني رودولف انجر، وهو نقد يعتمد على موضوعات تُشكل منطلق التحليل يدعوها "**مشكلات**" problèmes وهي تلتقي بوضوح مع مفهوم "**التيمة**"thème في الموضوعاتية: فكل مشكلة تمثل تيمة يَنطلق منها الناقد لدراسة أعمال أدبية.

ويصنف "إنجر" هذه المشكلات كما يلي:

"مشكلة المصير": ويعني بها الصلة بين الحرية والضرورة، والروح والطبيعة.

المشكلة الدينية، بما فيها تفسير ظاهرة المسيح، والموقف والخطيئة والخلاص.

مشكلة الطبيعة، وتشمل مسائل مثل الشعور نحو الطبيعة، ومسائل أيضا مثل الخرافة والسحر. وهناك مجموعة أخرى من المشكلات يدعوها "انجر" مشكلة الإنسان. وهما تتعلق مسائل عن مفهوم الإنسان، وأيضا عن صلة الإنسان بالموت ومفهوم الإنسان

---

[*]- يقصد هنا بالمثالي: (النموذجي)، و ليس المعنى الفلسفي للكلمة.

[54]- ستانلي هايمن: **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ترجمة د. إحسان عباس دار الثقافة - بيروت ج: 2. ط: 3. 1978. ص: 245.

[55]- يستفيد نقد الأفكار بالضرورة من تاريخ الأفكار، والمشكلة الأساسية لهذا التاريخ هي تتبع تيمات معينة ورصد التطورات الحاصلة فيها. وانظر الكتاب الجماعي الصادر تحت اشراف جورج بولي Georges Poulet:292: les chemins actuels de la critique. 10/18. 1973.p وانظر أيضا كتاب: روبير إسكاربيت: **سوسيولوجيا الأدب**. ترجمة وتمهيد آمال انطوان عرموني. عويدات. بيروت ط: 1. 1978. ص: 33. وفيه إشارة واضحة إلى تأثير تاريخ الأفكار في النقد الأدبي الذي يسعى إلى فهم الوقائع الأدبية.

عن الحب، واخيرا هناك مجموعة من المشكلات تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. ويجب أن تُدرسَ اتجاهاتُ الكُتّاب حسب صلتهم بهذه المشكلات.[56]

ولا يغيب عن الذهن أن مثل هذه التقسيمات الموضوعاتية قد اعتُمدَتْ في أكثر الدراسات الموضوعاتية، غير أنها لم تخضع لنفس النسق بل اتخذت أنساقا شديدة التباين؛ ذلك أن كل ناقد يختار صيغة موضوعاتية مكونة من عدد من التيمات أو من تيمة واحدة رئيسية تتفرع عنها تيمات أخرى ثم يبدأ في معالجة كل واحدة منها مقارنا بينها ومتوسعا في شرح أبعادها المدلولية. فقد استخدم باشلار كما هو معروف الصيغة الموضوعاتية التي اعتمدها أرسطو في تفسير مكونات الطبيعة وهي: الماء، والأرض، والنار، والهواء. ومضى على هذا التقسيم العام يختبر استجابة الأدباء لكل عنصر في أعمالهم الإبداعية مُعتمدا على تحليل الصور الشعرية الدالة عليه وذلك في كتابه **"شعرية الفضاء"** poétique de l'espace.[57]

وتحتل فكرة **فعالية الصورة** في النتاج الشعري عند غاستون باشلار مركزا مهما، فالناقد تبعا لذلك ينبغي أن يتحدد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنتظم العمل الشعري. وترجع الأهمية المركزية التي تحتلها الصورة إلى علاقتها مع **انماط الحياة البدائية للإنسان** (**modes de vie primitive de l'homme**) إنها تعكس صدى هذا العمق التاريخي وتمتلك في نفس الوقت خاصية الخلود. هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل **احلام يقظة** أو **استيهامات لاشعورية** تعود بنا إلى الماضي البعيد حيث كانت تتحدد العلاقة الطبيعة الأولى بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: (الماء، الأرض، النار، الهواء،). وحتى وإن كانت الصور في الشعر ابتكارا مستحدثا فهي تعكس بالضرورة صدى الصور البدائية لعلاقة الإنسان بهذه العناصر[58].

وما يُلاحظ بصدد النقد الموضوعاتي الباشلاري هو أنه، من المُتعذّر أن تُستَوْعَبَ جميع تلك الدلالات المتعددة والقيم الجمالية التي تختزنها تلك **الصور الشعرية** ذات الطبيعة المثالية. ولن يكون في إمكان الناقد أن يرقى إلى هذا الطموح إلا إذا سلك طريق

---

[56]- اوستين وارين ورونيه وليك: "نظرية الأدب" ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطرابشي. 1972 ص: 148.

[57]- انظر: Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciances humaines.p :68-67 وانظر مجددا ايضا: les chemins actuels de la critique. Direction Georges Poulet 10/18/1973.p :303-304.

[58] - Critique littéraire et sciences humaines.p :68.

ما أطلق عليه بـ "**التحليل الاستثنائي**" analyse exceptionnelle الذي يعتمد فيه أيضا على لغة شعرية شفافة في دراسة النص. وهذا ما جعل الباحث ج.ل. كابانيس يبدو متحفظا من نقد يُحَوّل عمَله إلى تحليل للشعر بشعر آخر:

"... نحنُ نعترف باحتراسنا تجاه النزعة البشلارية، لغموض مصطلحاتها؛ فالقول **بأحلام اليقظة اللاواعية**، والاستناد إلى **النموذج المثالي** archetype ليونج Jung[*] بقدر ما هما وسيلتان لإعطاء الحظوة للإشراق الشعري، هما أيضا وسيلتان للخلط النقدي " [59].

لقد كان كتاب باشلار الأول: **نفسانية الماء** La psychanalyse du feu مُعَبّرا عن فكرة إمكانية التوصل إلى معرفة موضوعية بالنشاط الذاتي، سواء لدى العالِم الفيزيائي أو الطبيب أو المبدع، فهؤلاء كلهم ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الوجهة[60]، غير أن "موضوعاتية" النقد الأدبي في هذا الكتاب الأول، تبقى مفتقرة لأدوات إجرائية ملموسة ما دام حدس الناقد يتدخل دائما بشكل حاسم. وإذا ما كانت محاولة باشلار تستند في هذا إلى مسألة اكتشاف أنساق الاستعارات وما تخفيه وراءها من دلالات عميقة في أغوار الطبيعة الإنسانية، فإن العملية النقدية تكون دائما معرضة لآفة الغموض بسبب ما تنضح به من الصور التخيلية، لأنها تحولت بدورها إلى إبداع شعري.

ويزيد جان إيف تاديي ما لاحظه كابانيس بخصوص افتقاد مفهوم الصورة عند باشلار، لأي وضوح نظري، مما يتعذر معه الفهم التام لركائز المنهج الذي اتبعه في مجموع أعماله. فقد لاحظ تاديي ما يلي قائلا:

" يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية ولا هي جزئيات النص، إنها "**تيمة كلية**"thème globale. وهي تستدعي تضافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات. وهي ليست أبدا تأليفا "لأجزاء واقعية مُدرَكة أو لذكريات الواقع المعيش"، كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو نقد واقعيين. والفنـــان البشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحـــظة على أحسن وجه ولكنه ذلك

---

*- لمعرفة تصور يونج فيما يخص النموذج المثالي للاشعور الجمعي يمكن الرجوع إلى كتاب: Frieda Fordham: Introduction à la psychologie de Jung.Imago. Paris 1980 pp:49-74

59 - Ibid.p : 69

60 -Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XX^e sciècle. BELFOND. 1987.p :108

الذي حلم بصورة جيدة. وإن الصورة هي أثرُ وظيفة اللاّواقعي في النص. إنها تسبق الإدراك perception، بما أنها تصعيد لنموذج مثالي وليس "إعادةَ إنتاج للواقع "[61].

وعلى هذا الأساس يتخذ التحليل البشلاري طابعا شعريا، لأنه يريد أن يصف معطيات صور مثالية تقوم عليها الكتابة الشعرية، وأهمها: **احلام اليقظة** rêveries. ويُسَمّي حُلم اليقظة معطى مثاليا لأنه يتخذ لدى باشلار دلالة تتجاوز الواقعي، مثلما تتجاوز الملموس النصي. وأحلام اليقظة تبقى دائما مجانبة لسرد حياة خاصة أو لتأمل معرفي في تاريخ الشخصية، إنها إعادة للحظات لم يكن الإنسان قادرا على التعبير عنها إلا أثناء **الحلم الطفولي** rêve enfantin. وبالنظر إلى هذا المعطى الذاتي، يمكن طرح السؤال التالي: هل كان بشلار حقا يحلل الشعر ويتحدث عن حقائقه أم كان يقوم بعملية تفريغ ذاتية محملة بشعر على الشعر؟

هكذا، لا يمكن أن تُرصَد تجلياتُ أحلام اليقظة في الشعر عند باشلار إلا بلغة شعرية مماثلة، حيث تتحول **اللغة الواصفة** إلى آلية إبداعية جديدة. نلحظ هذا على مستوى التعبير، فحينما يعالج علاقة أحلام اليقظة في الإبداع بالحياة الطفولية نجده يستخدم خطابا من الصنف الموالي:

"... غير أن حلم اليقظة لا يُحْكَى، أو في أقل تقدير هناك بعض أحلام اليقظة العميقة. أحلام تساعدنا على الغوص عميقا عميقا في ذواتنا إلى الحد الذي تحررنا من تاريخنا. إنها تحررنا من أسمائنا، وهي تُحَوّل وحدتَنا الحاضرة إلى تلك الوحدة الأولى. وهذه الوحدة الأولى، وحدة الطفل، تترك في كثير من النفوس علامات لا تمحي"[62].

ويقدم لنا باشلار في كتابه "**شاعرية حلم اليقظة**" أمثلة كثيرة من الصور الشعرية التي تستوحي العالم الطفولي عن طريق **تداعي الأحلام** association des rêves. ومن أمثلة ذلك المقاطع الشعرية الآتية:

● يتحدث الشاعر ألآن بوسكيه عن الصورة الطفولية التي يختزنها في ذاكرته فيقول[63]:

بكلمة حماسية، سأقولُ الذي كانَته طُفولتي
كانَ القمرُ الأحمرُ قد أُخرِجَ من عُشه في أعماق الغابة.

---

[61] - Ibid...p :110

[62] - Gaston Bachelard : La poétique de la reverie. P.U.F. 6e édition 1974.p : 84 .

[63] - Ibid ...p : 85

أما الشاعر شارل بلينسنيه فيقول في نفس الموضوع[64]:

آه ! حَسبي أن أكونَ راضيا.

فها أنتِ ذي يا طفولتي

بكامل الحياة وكامل الحضُور

قبةٌ زرقاءَ في زُجاج

شُجيرةٌ من أوراق وثَلْجْ

وجَدولا يَسيلْ. فأين أمضي؟

وبتركيز باشلار على الصور الطفولية وعلى دلالتها المتحررة من التاريخ والذاكرة، يجعلها ترقى إلى مستوى المنبع الخيالي الذي لا يخضع أبدا لقوانين الاسترجاع والإعادة المألوفة لواقع الحياة الماضية. لأن استعادة الماضي عن طريق الصور هي بناء خيال جديد فوق خيال عتيق، ولا يفعل باشلار شيئا آخر سوى أنه يلتقط النماذج الشعرية التي لها دلالة قوية على مقاصده فيما يخص علاقة الصور بحلم اليقظة وبالخيال الطفولي:

وفي هذا الصدد يرى في المقطع التالي للشاعر "فانسون هويدبور" جولة من الصور آتية من أعماق الطفولة ولكنها مع ذلك ليست ذكريات بل هي نوع من الخيال imagination[65]:

من طُفولتي تَولّدت طفولةٌ مشتعلةٌ، كجُرعة من كحول

كنتُ أجلسُ في دُروب اللّيل

وأسمعُ حديثَ النُّجوم

وكلامَ الشَّجَرْ

والآن ها هي ذي لا مبالاتي تُثْلِجُ مَساءَ رُوحي.

وفي اعتقاد باشلار أن أحلام اليقظة التي تُرجعنا إلى المراحل الطفولية، لها من العمق ما يجعلها تتجاوز حياة الطفولة نفسها لتحيلنا إلى طفولة الإنسان في الكون، فقوة تأثير الذكريات الطفولية لا يُفسرها تاريخ الطفولة الفردية وحده، إنها قوة كامنة في طبيعة علاقة الإنسان بالكون. وهي لذلك نموذج مثالي archétype ضارب بجذوره في تاريخ الوجود. وباشلار يعتقد أن الطفولة هي نوع من الماء الذي هو في نفس الوقت نار تتحول

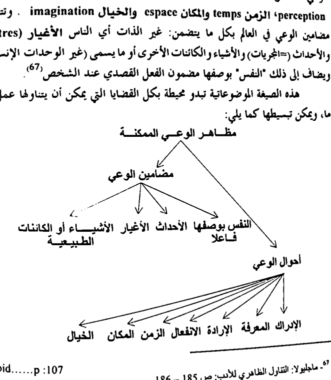
[64] -Ibid …p : 86

[65] - Ibid…….p : 88

إلى نور، وهذا هو السر الذي يجعل احلام يقظتنا بالطفولة تعيد إلى الحياة كُلّ العلاقات الأصلية للإنسان بالكون، فنعيشها من جديد[66]. بهذه الطريقة تقوم في النقد الموضوعاتي لغةٌ شعرية أخرى تحتاج هي بدورها إلى تحليل نقدي أكثر ميلا إلى العقلانية.

وما دمنا نتحدث عن صيغ التيمات المُستخدَمة في ممارسة النقد الموضوعاتي، نشير هنا إلى خلاصة **التصنيف المقولاتي** schématisation catégorique الذي استخدمه جان بيير ريشار، وشرحه ماجليولا معتبرا أن أهم المقولات التي تشكل محورا يدور عليه **النقد الظاهري/ الموضوعاتي** عند ريشار تنحصر في نوعين هما: **أحوال الوعي** états de conscience **ومضامين الوعي** contenus de conscience . وتتضمن أحوال الوعي: **المعرفة** savoir، **الإرادة** volonté، **الإنفعال** passion، **الإدراك** perception، **الزمن** temps **والمكان** espace **والخيال** imagination . وتتلخص مضامين الوعي في العالم بكل ما يتضمن: غير الذات أي الناس **الأغيار** (autres) والأحداث (=المجريات) والأشياء والكائنات الأخرى أو ما يسمى (غير الوحدات الإنسانية)، ويضاف إلى ذلك "النفس" بوصفها مضمون الفعل القصدي عند الشخص[67].

هذه الصيغة الموضوعاتية تبدو محيطة بكل القضايا التي يمكن أن يتناولها عمل أدبي ما، ويمكن تبسيطها كما يلي:



66 -Ibid......p :107

67- ماجليولا: التناول الظاهري للأدب: ص 185 – 186.

ولقد تم استثمار هذه الصيغ وأمثالها في الدراسات المباشرة للأعمال الأدبية، ويهمنا منها التطبيقات التي أجريت على فني الشعر والرواية.

بخصوص دراسة جان بيير ريشار الموضوعاتية للشعر والنثر الفني، تمثل الأبحاث الأربعة التي يتضمنها كتابه **الشعر والعمق** Poésie et profondeur تتمة الأبحاث التي نشرها سنة 1954 في كتابه: "**الأدب والإحساس**". أما الطريقة التي اتبعها في كتاب: "**الشعر والعمق**"، حيث تناول الأعمال الشعرية لثلاثة شعراء، هم بودلير وفرلين ورامبو ونرفال فتتلخص فيما يلي:

- محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الشعري من خلال اللحظة الأولى للإبداع، تلك التي يُولَد فيها النتاجُ من **الصمت** الذي سَبقه، إذ يتجسد من خلال تجربة إنسانية فيصبح الكاتِبُ قادرا على إدراك ذاته ولمسها بل وبناءها عن طريق **اتصال فيزيائي** contacte physiologique مع إبداعه. هذه اللحظة هي وحدها التي يتخذ فيها العالَمُ بالنسبة للمبدع معنى من المعاني. واللغة تَلعَبُ في هذا كله دور محاكاة العالم ومعالجة قضاياه بطريقة ملموسة[68].

- محاولة رسم واكتشاف ووصف **المقصدية** intentionnalité الأساسية لهؤلاء الأدباء الأربعة، أي وصف مشروعهم المهيمن على مغامرتهم، وذلك من خلال ما سماه ريشار **الإحساس الخالص** sensation pure، حيث تبدو الصورة في لحظة ميلادها الأولى. ويستفيد الناقد هنا مباشرة من باشلار عندما يرى بأن الإحساس الخالص له علاقة وثيقة بحلم اليقظة[69].

- محاولة فهم العلاقات المسؤولة عن الانسجام الداخلي في الأعمال الإبداعية الشعرية التي لها قيمة عالية (ومنها بالطبع هذه الأعمال الشعرية التي اختارها)[70].

ويعترف جان بيير ريشار في مقدمة كتابه، بأن قراءته لا يمكن أن تنتهي إلى فهم تام للأعمال المدروسة. فكل قراءة ــ في نظره ــ ليست سوى محاولة ممكنة، مثلُها في ذلك مثلَ جميع القراءات الأخرى. وإن كنا نراه يعتبر الإبداع الناجح هو ذلك الذي يسمح بتعدد القراءات ما دام مفتوحا على كل الرياح والصدف، وقابلا في الآن ذاته

---

68 - Jean Pierre Richard : **Poésie et Profondeur**. Points. 1976.p : 9
69 - Ibid……p :10
70 - Ibid…..p : 10

للاختراق في جميع الاتجاهات[71]. ويظهر أن جان بيير ريشار قد عثر على التيمة الأساسية التي كانت توجد خلف الإبداع الشعري لدى أولائك الشعراء، وهي **تيمة العمق** profondeur. يقول:

"الكائن بالنسبة لهم ضائع بصورة كبيرة في حالات من الوحدة العميقة، ومن قرار هذا العمق يتمظهر الكائن للحس وللوعي، إذن فالعمق هو الذي يتعلق الأمر عندهم بغزوه والتجواب فيه وتدجينه "[72].

ويتجلى في رأي ريشار غزو العمق عند بودلير مثلا، من خلال **نزعته السادية** sadisme التي عبر عنها في شعره. فمن أجل الوصول إلى عمق حقيقة المرأة يتحول إلى شخص عدواني[73]:

ظننت أني كنت أستنشق عبير دمك

أو في قوله:

إن رغبتي المتلئة بالأمل
حول دَمْعِكِ المالح المدْرارْ
كسفينة تأخذ عرض البحر[74].

والشاعر بودلير أيضا يعتصر من الألم دموعا يروي بها صحراءه. ولكي يفعل ذلك عليه أن يتقمص صورة الجلاد:

سأضرب دونما غضب
ولا حقد، كجلاد،
كضرب موسى للحجر
ومن جفنك أفجر المِيَاهَ العذاب
كيما أروى بها صحرائي[75].

وبإمكاننا أن نلاحظ أن النقد الموضوعاتي، سواء ذلك الذي رأيناه لدى باشلار أم لدى جان بيير ريشار لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة وباشتغال تلوينات الدلالة في الشعر. وقد أمكننا الوقوف على

---

71 - Ibid......p : 10
72 - Ibid....p :10 – 11
73 - Ibid....p : 121
74 - Ibid.....p : 122
75 - Ibid.....p : 122 -123

الكيفية التي يتنقل بها هذان الناقدان عبر معاني الدواوين الشعرية متبعين جميع الدلالات المتناسلة في النصوص، مأخوذين **بالإيحاءات الشعرية** **connotations poétiques** إلى أن تحولت لغتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بها لغة باشلار بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن ممارستهما كانت نقدا شعريا بامتياز، لأنها نابعة من معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يُحَلِلانها.

ولا تكاد تختلف دراسة جان بيير ريشار للأعمال الروائية عن دراسته للشعر،فهو دائما يبحث عن التيمات المتحكمة في شاعرية الإبداع الروائي والكامنة في الدلالات لا في التقنيات. وقد فحص في كتابه " **الأدب والإحساس**" المشاعر العاطفية والحياء والحزن والفرح عند ستاندال ثم الرغبة والنشوة والحياء عند فلوبير[76].

ولا يكتفي جان بيير ريشار بالبحث في مستوى محتويات الشعور أو الوعي بل يبحث - كما يلاحظ "فايول" - عن **معنى ساذج** naïf وضمني، عن **لغة تحتية** تناسب ما يمليه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الأفكار من بدايتها. إنه لا يهتم كثيرا بمحتوى الوعي، ولكن بجوهر هذا المحتوى[77].

وفي هذا الإطار يوضح في مقدمة دراسته لأعمال مارسيل بروست أنه سيتناول موضوع الرغبة باعتباره مفتاحا أساسيا لفهم رواياته، دون إغفال الحقول الثلاثة الأساسية التي تلتحم بها الرغبة عند بروست، وهي: **المادة والمعنى والشكل** [78].

ويلتقي بحث جان بيير ريشار عن المعاني الساذجة مع بعض تصوراته لطبيعة الأدب، إذ يرى في الأدب تعبيرا عن الاختيارات والتصورات القسرية ومجمل القضايا التي تحتل مركزا عميقا بالنسبة لوجود الشخصية[79]. ولذلك توصلت دراسته عن ستاندال إلى حضور دائم وخفي لمناخ القسوة أو الحنان عند هذا المبدع[80].

أما جورج بولي G. Poulet فبتركيزه أيضا على الدلالات الضمنية، أي على جوهر محتوى **الوعي** (وهو شيء ممتد إلى حدود اللاوعي) يقترب من الدراسة **الرمزية** symbolique التي تفترضُ ضرورتَها تأملاتُ هوسرل، **فالأنماط التجريبية** modes

[76]- المرجع السابق... ص: 189.

[77] - R. Fayolle : la critique littéraire.p : 176

[78] - J.P. Richard : Proust et le monde sensible. Seuil 1954.p : 13

[79] - J.P. Richard : Littérature et sensation. Seuil 1954.p : 13

[80] - Ibid.....p :17

التي تنشأ عن تصورات الأشياء في الذهن نجد تعبيرها من خلال expérimentales[*] الرموز اللغوية بشكل حتمي[81]. غير أن "جورج بولي" لا يتحدث عن الترميز اللغوي البسيط بل يلتقط عددا من التيمات الدلالية التي تُكوّن **المظهرَ السطحي** aspect superficiel في العمل الأدبي، فيؤولها إلى **دلالة رمزية** مستهدفة في العمق. ومثلُ ذلك ما فعله بالنسبة لدراسته عن بالزاك حين لاحظ أن صيغة الأشكال السطحية (و هي تيمات دلالية تشير إلى الحركة الفيزيائية نحو الأمام) من مثل:الطيران، السباحة، الارتحال، الإسقاط، الاندفاع إلى الأمام، وتَرمزُ كلها إلى "**الحركة نحو المستقبل**"[82]. ويركز جورج بولي في كتابه الفضاء البروستي، بطريقة تخالف **التأويل الرمزي**، على مقولة **الفضاء الجمالي** espace esthétique باعتباره مُنظِّما للأزمنة والأمكنة في عمل بروست الروائي[83]. ويستفيد "بولي" هنا من الانتقاد الذي وجهه برجسون للفكر البشري الذي يُسقطُ الزمان في المكان، في الوقت الذي ينبغي أن يَشعُر الإنسان في الزمن بالديمومة الخالصة[84].

لقد اهتم جان ستاروبنسكي أيضا بالأعمال الروائية والقصصية ضمن مؤلفاته النقدية. وتُعتبر دراسته للنتاج الروائي لـ: جان جاك روسو نموذجا في هذا المجال. فقد درس قصته المطولة **هلويز الجديدة** 1961 وسيرته الذاتية "**الاعترافات**" (1765-1770). وكعادته بيّن جان ستاروبنسكي، في مقدمة كتابه عن مختلف أعمال روسو، أنه سيتناول البنيات النصية بالتحليل دون الإحالة على ما هو خارج عنها. غير أنه بين في نفس الوقت أن ما هو خارجي قد يفرض نفسه أحيانا، ولذلك يصعب فصل أعمال روسو تماما عن الواقع، وخاصة ما نجد في حياة روسو من خيبة في ربط أي علاقة مُرضية مع وسطه الاجتماعي. ويشرح ستاروبنسكي هذه الازدواجية في التناول بقوله:

"حاولنا قدر الإمكان أن تكون مُهمتنا مقتصرة على الملاحظة ووصف البنيات التي تنتمي إلى عالم جان جاك روسو. ولقد فضلنا استخدام قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو الفوضى الداخليين للنصوص التي تتم مُساءلتها، كما تعمل على كشف

* - مصطلح يستخدمه هوسرل للدلالة على الذهن العقلاني أو ملكة التعقل عن طريق التصورات، وهذا يأخذ شكل التعبير اللغوي بكل أبعاده في العمل الأدبي. انظر ماجليولا: **التناول الظاهري للأدب**: ص: 186

[81] - المرجع السابق ص: 189.

[82] - المرجع السابق ص: 189.

[83] - G. Poulet : **l'espace proustien**. Gallimard. 1982.p : 9-10

[84] - Ibid.....p: 9-10

الرموز والأفكار التي ينتظم وفقها تفكيرُ الكاتب، وذلك بدل استخدام نقد متعسف يَفرضُ من الخارج قيمه ونظامه وتصنيفاته المنجزة سلفا(...) وهذه الدراسة، تمتاز مع ذلك، بما هو أكثر من كونها تحليلا داخليا، لأنه من البديهي أننا لا نستطيع تأويل نتاج روسو دون أن نأخذ بعين الاعتبار العالم الذي يقف ذلك النتاج في مواجهته"[85].

ومن خلال كلام الناقد نستخلص المهمات الأساسية التي ينبغي أن يقوم بها النقد الموضوعاتي:

- دراسة البنية الرمزية والدلالية، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايثا للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات.
- تأويل العمل الأدبي، أي إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه.
- الاهتمام بما هو خارج النص عند اللزوم، وتوظيف ذلك في فهم موقف الكاتب.

تعتمد دراسة ستاروبنسكي لـ "**هولويز الجديدة**" على تيمة أساسية يُفَسِّرُ بها مجموع العمل، وهي صفة "**الشفافية**"**transparence**. ويتلمَّس الناقدُ هذه التيمة من خلال جميع المواقف والمشاعر التي يُعبّرُ عنها الرواية، سواء في مواجهة الطبيعة أم عند سماع الموسيقى أم في التعبير عن الإحساس الرثائي بالماضي، أو في استقبال يوم العيد، ثم عند الشعور بالمساواة مع الآخرين أو الإحساس بالاستقلال المادي، وحتى عند لحظة مواجهة الموت. كل ذلك يؤدي في نظره إلى إيهام الإنسان بأنه يتمتع ببعض خصائص "الألوهية". هناك إذن في كل ما سبق من المواقف المشار إليها تتجلى شفافية معينة، يختلف الإحساس بها طبعا تبعا لتغير المواقف[86].

أما القوة التأويلية التي تمتلكها هذه التيمة فهي آتية، وفق تصور ستاروبنسكي، من كون **الشفافية** خاصية ذاتية عند جان جاك روسو، لا تأتيه من العالم الخارجي الذي يتأمله بل يُسبغها هو على العالم[87]. وهذا ما يسمح للناقد بإعطاء تأويل نهائي للعمل الروائي على الشكل التالي:

---

[85] - **J. Starobinski : « J.J. Rousseau la transparance et l'obstacle »**. Gallimard 1954.p : 9-10.

[86] - Ibid انظر الصفحات: 104_110_113_116_121_129_137_139.

[87] - Ibid.....p : 104

"تبدو لنا "هولويز الجديدة" في مجموعها مثل حُلم من أحلام اليقظة؛ حيث يُعطي روسو، استجابة للنداء التخيلي الذي يطلب الصفاء بعد أن لم يعد يجده في العالم الواقعي ولا في مجتمع البشر، يُعطي سماء أكثر صفاء وقلوبا أكثر انفتاحا وعالما أوسع وأكثر شفافية"[88].

واستغلال "ستاروبنسكي" هنا لحلم اليقظة في التأويل يقربه كثيرا من باشلار، وفق النموذج الذي أشرنا إليه سابقا.

هـ ـ الموضوعاتية البنيوية:

في دراسة ستاروبنسكي لـ "وليمة تورينو" وهي مقطع من "هولويز الجديدة" تتبين أيضا بعض الخصائص البنائية في التحليل الموضوعاتي، إلى الحد الذي تُذكرنا التقسيمات الموضوعاتية التي قام بها، بالدراسات الدلالية المعاصرة التي تتناول تحليل البنية المنطقية للمحتوى في الحكي. ونُقدم هنا تلك الصيغة التيماتية التي اكتشفها "ستاروبنسكي" في المقطع الذي يصور ما جرى أثناء الوليمة وهي مكونة من ثلاث مراحل:

- المسافة.
- المغامرة وإلغاء المسافة.
- إعادة المسافة والإنفصال.

و ربما لم يكن جان ستاروبنسكي يعي أنه لم يكتشف فقط البنية الموضوعاتية لقصة "تورينو" بل اكتشف أيضا البنية المنطقية الدلالية لمجموع أنواع القصة، تلك التي توصل إليها كلود بريمون مستفيدا من أبحاث بروب وغريماس. ذلك أن بريمون توصل إلى البنية المنطقية التالية، وهي توجد في نظره ضمن كل أدنى حكي ممكن، وتتكون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تفتح إمكانية حصول الفعل أو لا تفتح.
المرحلة الثانية:تسمح بانفتاح الإمكانية أو لا تسمح
المرحلة الثالثة: تحقق النتيجة أو لا تحقق[89].

---

88 - Ibid……p : 105

89 -C. Bremond : logique du récit. Seuil 1973.p : 32

إن المسافة التي تحدث عنها ستاروبنسكي تمثل حالة أولية، وكانت في قصة "الوليمة" تفتح إمكانية حصول الفعل، لأن البطل يحس، رغم وجود البعد بينه وبين فتاة القصر التي كان يقوم على خدمتها، أنه يمكن أن يُداعب قلبها عله يجد لديها نفس الشعور الذي يُكنه لها[90]. ثم تأتي المرحلة الثانية وتمثل الاستعداد النفسي وقبول فكرة إمكانية حصول الفعل والشروع في المغامرة من أجل إلغاء المسافة، وهي محاولة لتحقيق الإمكانية. غير أن هذه الإمكانية، وإن بدت ماضية في طريق التحقق بالتقرب إلى الفتاة، فهي تقف في اللحظة الأخيرة عند اللاتحقق، بسبب عدم استجابة الفتاة الكلي، وبذلك يتم الانتقال إلى المرحلة الأخيرة وهي إعادة المسافة والانفصال، أي تأكيد اللاتحقق.

إن علاقة النقد الموضوعاتي بالتحليل البنيوي المحايث للنص ظهرت ملامحُها في نقد الرواية عند جان بول سارتر، وقد لاحظ ذلك ماجليولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس: "1919"(*) فقال:

"يورد لنا جان بول سارتر في قسم "ظاهري" من مقالته المسماة "**بشأن جون دوس باسوس**" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التيماتية للزمن عند دوس باسوس ثم يدور حول بعض الملامح **المورفولوجية** والصرفية التي يراها مُعبرة عن هذا المعنى (...) ويتفق هنا تناولُ سارتر للتضايف الصرفي **السيمانطيقي** (الخاص بالدلالات) مع المباشرة "الظاهرية". وهكذا تتوفر لنا فرصةٌ رائعة لمقارنتهما – أي دراسة سارتر – بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكوبسون وكلود ليفي ستراوس"[91].

ويُسلمُنا الالتقاء بين المنهج الموضوعاتي والبنائية المعاصرة إلى الحديث عـــن ما سماه بعضهم "**البنيوية الموضوعاتية**" **structuralisme thématique**[92]. والواقع أن الباحثين الذين اشتهروا بمساهمتهم الفعالة في مجال الدراسات النقدية البنائية، عالجوا الأعمال الإبداعية القصصية على الخصوص بمنظور مزدوج. تجلى ذلك في الأخذ بمفهوم الدراسة التيماتية والحرص الكامل، في نفس الوقت، على عدم اقتحام عالم التأويل الذي

---

[90]- أورد ستاروبنسكي النص الكامل للقصة وهو في حوالي صفحتين: انظر كتابه "**النقد والأدب**" منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق: 1976. ص 93 - 95.

(*)- هذا عنوان رواية جون دوس باسوس. انظر الدراسة المشار إليها في كتاب سارتر: **أدباء معاصرون** ترجمة جورج طرابيشي. دار الأداب. بيروت ط: 1. 1965. ص: 5.

[91]- ماجليولا: **التناول الظاهري للأدب** (مرجع مذكور) ص: 190 عمود 1 - 2.

[92]- انظر العرض الذي كتبه هاشم صالح عن كتاب تودورف **نقد النقد** وذلك تحت عنوان: **النقد ونقد النقد**. مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 24. 1985.ص: 28. عمود: 2.

الدراسة الموضوعاتية تلتقي مع ذلك بالبنائية في إطار **علم الدلالة**، لأن هذا الجانب هو الذي يُسائل مضامين العمل الأدبي ومحتواه كما يقال عادة. والمنهج الموضوعاتي كما اتضح لنا يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكاله وتجلياته داخل المادة الإبداعية.

ومن بجر عادة نحو مناهج أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وبعض المتاهات الثقافية. ومن هؤلاء البنائيين نذكر تزفيتان تودوروف، وخاصة في كتابه المشهور "**مدخل إلى الأدب العجيب**"[93]. introduction à la littérature fantastique. والجدير بالذكر أن

ويوجه تودوروف دراسته المشار إليها إلى الاهتمام بالتيمات في **القصة العجيبة** récit Fantastique، وهي دراسة تتشكل من مرحلتين أساسيتين: مرحلة وصفية يتم فيها تجميع التيمات المتشابهة وفي نفس الوقت دراسة مدى الانسجام أو عدم الانسجام الحاصل بينها، وهذه المرحلة ذاتُ طابع شكلي، لأنها تتحدث عن المظهر التركيبي للقصة **العجائبية**. أما المرحلة الثانية، فهي تفسيرية، غير أنها مرتبطة بالنص أي بما تم تجميعه من تيمات في المرحلة الأولى[94]، ذلك أن تودوروف يُقصي من اهتمامه ما سماه بالتأويل النقدي للنتاج الأدبي، لأن كل نتاج قابل في نظره لأن يؤوَّل تأويلات غير محددة خاضعة لزمن النتاج وشخصية الناقد وطبيعة النظريات النقدية المعاصرة للنتاج ، وغير ذلك من المؤثرات التي لا يمكن ضبطها[95].

وإذا كانت دراسة تودوروف في جانبها الشكلي التركيبي تستفيد من معطيات البنائية المعاصرة، فإن الانتقال إلى التفسير يفترض وجود نظرية عامة للتيمات، والحال أن هذه النظرية غير موجودة أصلا. وهنا بالذات يوجه تودوروف نقده الشديد للموضوعاتية الممارَسة من قبل جان بيير ريشار على الخصوص، واصفا إياها بأنها نقد يعتمد على الشرح كما أنها تظل أسيرة الطابع السردي narratif (*)، ويقول بهذا الصدد:

"النقد السردي يتبع خطا أفقيا، ينتقل من تيمة إلى تيمة ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. أما التيمات فهي أيضا تقترب من أن تكون مجردة، إنها تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريبا، مثلُه في ذلك مثلَ السارد، بداية حكيه (...) وإذا

---

[93] -1974 . T. Todorov. **Introduction à la littérature fantastique**. Seuil.
[94] - Ibid....p : 112
[95] - Ibid....p : 101

(*) - وصف الناقد العربي: ريمون طحان النقد الموضوعاتي ايضا بانه يحتوي على حصة وافرة وغزيرة من العرض والسرد والتحليل الجزئي. انظر كتابه: "**مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر**". دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط: 2. 1984. ص: 112.

ما انتقلنا إلى مستوى أكثر عمومية، وهو بهذا المعنى أمر مستحيل، فإن النظرية لا يُسمح لها أبدا أن تقيم في مثل هذا النقد "[96].

وما نتأكد منه، فيما يمكن أن نسميه بـ "**علم الدلالة الموضوعاتي** sémantique thématique" الذي مارسه تودوروف في كتابه المذكور، هو تفادي طابع **النقد السردي** critique narrative الذي يطغى بالفعل على النقد الموضوعاتي في أغلب الممارسات المشار إليها سابقا. أما محاولة استثمار صرامة النظام فقد تجلت في نظره عند باشلار من بين معظم نقاد الموضوعاتية[97]. إن **النقد التيماتي** thématique critique يمكن أن يتخذ، وفق تصوره، ملمحا منطقيا بدل هيمنة الطابع السردي[98]، وهذا يعني اتباع تحليل منهجي هادف إلى بناء نسق واضح وغايات محددة، أي تقديم بعض النتائج الملموسة في نهاية الدراسة. ونلاحظ أن تودوروف، إذ يجعل النقد الموضوعاتي السابق مرتبطا بالسرد ومنحصرا في التفسير والشرح، فإنه يجعله أيضا قريبا من **النقد التأويلي** critique herméneutique. وليس هذا بالأمر الغريب **فالهرمينوطيقا** تعتمد أساسا على ما يماثل التفسير أي فهم النصوص وتحديد دلالتها. وقد أكد بول ريكور أيضا هذه القرابة في قوله: "ولا تنعدم الفائدة في التذكير بأن المشكل الهرمينوطيقي قد وُضِعَ في حدود التفسير، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص"[99].

وليس من قبيل الصدفة أن يربط "ريكور" كذلك بين الهرمينوطيقا وفلسفة هوسرل الظاهراتية، بل إنه يعقد فصلا خاصا في كتابه تحت عنوان "الهرمونيطيقا والفلسفة الظاهراتية" يتحدث فيه عن هايدكر، ويرصد العلاقة بين الهرمونيطيقا والتحليل النفسي[100]. وقد رأينا سابقا أن النقد الموضوعاتي يبلور تصوره وانجازاته التحليلية دائما من خلال شبكة كل هذه العلاقات المعقدة.

وإذا ما عدنا إلى تودوروف، سنجده يتناول بالتحليل مقطعا قصصيا من رواية ألف ليلة وليلة، مُتَبعا بالفعل جميع الخطوات التي رسمها في تصوره النظري، وإن كنا نلاحظ أنه استفاد مما هو خارج النص المدروس، إما من نصوص أخرى مماثلة، وإما من كتب معرفية تساعده على تفسير المنظومات التيماتية التي توصل إلى حصرها في

---

96 - Ibid……p : 104
97 - Ibid……..p : 104
98 - Ibid…..p : 104
99 - Paul ricoeur : « **le conflit des interprétations** (essais d'Herméneutique) Seuil. P : 7.
100 - Ibid….p.p : 7- 211

السقصة الخرافية. ويتضح الجانب الأول في المقارنة التي أقامها بين ألف ليلة وليلة وما كتبه نرفال Nerval"[101]، أما الجانب الثاني فيتجلى في استفادته من كتاب آلان واتس. A .Watts: The joyos Cosmology، وهو كتاب يشرح عالم تجربة المخدرات، إذ يجد تودوروف تشابها بين عوالم هذه التجربة وبين الأجواء التي تخلقها القصص الخرافية.[102] كما رأيناه أيضا يستفيد من التحليل النفسي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر من أجل فهم بعض الظواهر في هذا النص القصصي[103].

وعلى العموم فإن النقد الموضوعاتي سواء كان بنائيا أم غير ذلك فإنه يفتح دائما نافذة على ما هو خارج النصوص المدروسة، مع فارق كبير بين مختلف المحاولات في الحرص على ممارسة نقد منطقي والابتعاد قدر الإمكان عن النقد السردي، وهو ما نبه إليه بشكل بناء تودوروف من خلال دراسته للأدب القصصي العجائبي.

* * *

وما دمتُ أتحدث في هذا القسم بصورة خاصة عن الجانب التنظيري، أرى ضرورة الإشارة، في هذه الطبعة الثانية إلى كتاب **"النقد الموضوعاتي" لـ: د.سعيد علوش** وقد صدر في وقت متقارب (1989)(*) مع صدور طبعة كتابي الأولى (1990)، وقد لا يكون الفرق بين صدورهما يتعدى أكثر من شهرين، ولعل هذا ما جعل الاستفادة متعذرة منه آنذاك في لحظات الإعداد لطبع ونشر كتابي، وأنتهز فرصة إصدار هذه الطبعة الجديدة لأشير إلى أن كتاب هذا الباحث ينقسم في واقع الأمر إلى أربع اهتمامات:

1 - جانب الحديث عن مصطلح الموضوعاتية: ويتعرض فيه إلى مدلول **الأفكار الملحة idées obsédantes** على الكُتاب، كما يشير إلى ضرورة الانتقال إلى تصور الموضوعاتية كهندسة نصية ترتاد عالم "التشاكل والتضاد والثبات والتحول والانفتاح والانغلاق والمباشرة والضمنية" ص: 12 ــ 13 مع التنبيه إلى تراوح الموضوعاتية بين المنزع اللساني الذي يبحث عما وراء السطح وبين كونها مجرد بحث ذاتي وانطباعي وسطحي ص17 – 18.

---

[101] - T . Todorov : **Introduction à la littéraire fantastique** p : 116

[102] - Ibid……p : 118

[103] -Ibid….p : 118

*- صدر الكتاب عن شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989.

المشكل الأساسي في الكلام عن مفهوم الموضوعاتية قائم في الحاجة إلى تتبع التيمات والصور انطــلاقا من خلفياتها الفلسفية بواسطة خطاب نســقي يتجنب قدر الإمكان الاعتماد على المقتطفات. ومع ذلك نجد في كلام الناقد عن رواد هذا المنهج ما يفيد أن الوحدة التنظيرية فيه بعيدة عن التحقق، لأن معظم رواده يســترشدون **بالحدس** intuition ولا يلتزمون بالتحليل المنطقي ص: 22 وهذه كلها أشياءٌ ركزنا عليها في ما قلناه عن التصور الموضوعاتي سابقا.

2 - جانب الإشارة إلى **الإرهاصات** الأولى لممارسة النقد الموضوعاتي في العالم العربي، حيث تحدث الناقد عن عمل أكاديمي في دراسة شعر السياب لعبد الكريم حسن، وهو ما سنتناوله في التحليل عند الانتقال إلى الجانب التطبيقي، كما لفت الانتباه إلى اهتمام د.عبد الفتاح كليطو في عرض له منشور سنة: 1985 بعنوان "**بعض قضايا التحليل الأدبي**" بإحدى الجرائد الوطنية (الاتحاد الاشتراكي) وركز فيه بالخصوص على ضرورة إقصاء جميع الأبحاث العربية التي تتحدث عن موضوعات بعينها في الأدب مثل المرأة والمدينة...الخ والتركيز على أن الموضوعاتية الحقيقية هي التي ترصد شبكة الصور السارية في النصوص وتداعياتها وكل العلاقات الخفية التي لا تظهر للقراء على مستوى السطح (انظر ص: 52 ، 54 من كتاب سعيد علوش)

3 - جانب متعلق بالتطبيق على ديوان شعري لياسين طه حافظ عنوانه "**قصيدة حرب**" يركز فيه الباحث على دلالة **تيمة** thème الحرب في الديوان من خلال علاقتها بدلالة الصوت والعين والوجه. ويرى سعيد علوش أن تحليله يستهدي بالمنهج الموضوعاتي الذي سار عليه جان بيير ريشارد في دراسته لأشعار ملارميه وستاندال وشعراء آخرين، مُزاوجا بين القراءة المُصغَّرة والقراءة المُكبَّرة ص: 65، ونكتفي هنا بالقول بأن دراسته جاءت إحصائية تعتمد على جرد التيمات وما يتفرع عنها. ويكاد **تفتيت** émiettement النصوص الشعرية يتحول إلى دراسة معجمية لمعظم مفردات النص الشعري التي يراها دالة على الصور والمعاني وأحيانا على تداعيات لاشعورية، مثلما هو الحال بالنسبة للمدلولات العميقة لتيمة الصيحة في الديوان ص: 75. والواقع أن الميكرو - قراءة micro lecture كانت أكثر هيمنة في التحليل بالقياس إلى إجراء الماكرو- قراءة macro culture في عمل الناقد. ولا نريد أن نطيل الكلام هنا عن هذا الجانب التطبيقي بحكم أن القسم الحالي مخصص للجوانب النظرية والتأصيلية الخاصة بالمنهج، فقد قدمنا في كتابنا

تحليلا لنماذج تطبيقية أخرى كافية لبناء صورة واضحة عن واقع الممارسة الموضوعاتية في مجالي الإبداع الروائي والشعري.

4 - الجانب الأخير في عمل الناقد متعلق بترجمة مقدمات ثلاثة نقاد موضوعاتين غربيين وهم جورج بولي وجان بيار ريشار وبيتر كريل. والجدير بالذكر أن القيام بترجمة هذه المقدمات هو عمل مفيد للبحث النقدي في العالم العربي خصوصا، إذا ما التزمت ترجمات النقاد بالحرص على دقة العبارة في أداء أفكار الغير من الموضوعاتيين التي غالبا ما نجدها مدثرة بالصور الشعرية، والعمل أيضا على ضبط المصطلحات الهاربة أحيانا من كل معيار ضابط في هذا المنهج المفتوح على مختلف التأثيرات الثقافية والمنهجية والمعرفية.

* * *

نعتقد أن هذه الإطلالة المركزة على النقد الموضوعاتي بجميع مشاكله المتباينة، كانت كافية لتقديم تصور يمكّننا من دراسة التطبيقات التي سارت في نفس الاتجاه من خلال النماذج النقدية الروائية والشعرية العربية. وقبل أن ننتقل إلى هذا الجانب نود أن نلخص أهم الميزات التي حددت طبيعة النقد الموضوعاتي:

- تتعدد تسمياتُ هذا المنهج في حقل النقد النظري الغربي، وهو ما انعكس على الترجمة العربية لمصطلحاته التي جاءت متعددة كما يلي: **النقد الموضوعاتي أو التيماتي** critique thématique **والنقد الظاهراتي** critique phénoménologique **والنقد الجذري** critique radicale **ثم النقد المداري (ويقصد به النقد الشمولي)** critique totalitaire...إلخ[104].

- التأكيد على مبدأ الحرية وعدم التقيد بنظرية نقدية واحدة في الأغلب الأعم.

- قابلية احتواء جميع المناهج أو الاستفادة منها في جوانب محدودة: **المنهج التاريخي** méthode historique بما في ذلك توظيف سيرة الكاتب - **المنهج النفسي** méthode psychique بما يشمل من المعارف النفسية **والتحليل النفسي - المنهج**

---

[104]- استخدم مُترجمُ كتاب: **نقد النقد** لتودوروف، وهو سامي سويدان، مصطلح " المداري "، وذلك في معرض ترجمته لملحق بالكتاب يضم حوارا أجري مع الناقد بول بنيشو، ومن خلال كلام بينيشو يبدو لنا أنه يتحدث عن معالجات نقدية تُماثل الموضوعاتية في بعدها عن الضبط المنهجي بسبب نزعتها الشمولية totalitarisme ; ولعل المترجم استخدم كلمة مداري للدلالة على معنى الإحاطة الشاملة التي تفهم من هذا المصطلح.انظر كتاب تودوروف المشار إليه. منشورات الإنماء القومي. بيروت. ط: 1. 1986 ص: 129.

الوجودية وخاصة الفلسفة، المعارف - méthode sociologique- الاجتماعي
méthode النقد الأسطوري - اللسانيات والمنهج البنائي existentialisme -
structurlisme - الهرمونيطيقا herméneutique، إلى غير ذلك من الأشكال المنهجية الأخرى الممكنة.

- استخدام لغة شعرية في النقد تكون بمثابة شعر جديد حول الإبداع.
- اللجوء إلى **المقارنة** أثناء التحليل، يكون عملا مشروعا على الدوام.
- اعتبار العمل الإبداعي مجالا حاضنا لأفكار المبدع الواعية واللاواعية على السواء.

لذا يكفي التعامل مع العمل الإبداعي لكي نتعرف على جميع آراء المبدع الظاهرة والخفية(*).

- مشروعية استخدام **الحدس** في العملية النقدية مع إصدار الأحكام القيمية.
- وضع صيغ تيماتية وتشييدها إما داخل نظام محدود أو بدون نظام واضح.
- تغليب الطابع السردي (**الشرح، والعرض**) على الطابع التحليلي المنطقي، إلا في المحاولات التي تتقيد بأنساق تيماتية معنية تنتهي بنتائج واستنتاجات محددة.
- إن الدراسة الموضوعاتية هي أساسا دراسة لجانب الدلالة في السرد أو الشعر، ومع أن النقاد الموضوعاتيين أثاروا كثيرا من القضايا الجمالية والشكلية، إلا أن تتبع الوحدات الدلالية يبقى هو الهاجس الرئيسي في كل نقد يعتمد ملاحقة التيمات في النص. وقد أكد رونيه وليك بخصوص هذه النقطة أن المنظور النقدي لرائد الموضوعاتية في فرنسا: جان بيير ريشار يُعتَبرُ مناهضا لمفهوم الشكل، وهو ما تكون نتيجته عزل الدلالات الجزئية (التيمات) عن بعضها البعض وتغييب كل **تحليل سياقي** analyse contextuelle داخلي[105].
- قد تطمح الدراسة الموضوعاتية لرسم صورة عامة عن الوحدة العضوية التي تجمع كافة أعمال مبدع واحد، مع التركيز على التيمات التي لها حضور دائم داخل مجموع النسق. وغالبا ما تكون الدراسة في هذه الحالة تحليلية منطقية وليست سردية. غير

*- هذه النقطة خاصة بالنقاد الذين أخذوا بمبادئ هوسرل واقتصروا على دراسة النصوص في ذاتها، بما في ذلك اكتشاف الجوانب اللاواعية من خلال إشارات واردة في العمل الابداعي دون ضرورة الرجوع إلى حياة المبدع.

105- رونيه وليك: **مفاهيم نقدية**. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة. رقم:110.1987. ص: 456

أنه ليس هناك ما يمنع من استخدام السرد واللغة الشعرية داخل نسق منطقي عام تبدو ملامحه باهتة في الغالب.

القسم الثاني
النقد الموضوعاتي في العالم العربي

1 ـ الجانب النظري

أ ـ الموضوعاتية وغياب النظام:

يمكن القول بأن معظم الكتب العربية التي مارست نقدا روائيا يغلبُ فيه التوجه الموضوعاتي، تَخلّى أصحابُها عن وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصورهم النظري. وإذا ما حدث أن كتبوا مقدمة أو مدخلا، فإنهم يعالجون فيهما قضايا عامة لا ترتبط بالضرورة بما يمكن اعتباره تصورا منهجيا. وفي بعض الحالات تُناقَشُ مسألة المنهج، ولكن الاختيار ينتهي بشكل عام إلى عدم التقيد بأي منهج محدد، أما أن يُعلن نقادُ الرواية أو الشعر بأنهم يدرسون هاذين الفنين بتصور نظري موضوعاتي أو نقد ظاهري critique phénoménologique أو غرضي critique intentionnelle أو جذري إلى غير ذلك من التسميات التي رأيناها سابقا، فهو ما لم نجد له إشارة مباشرة في مجموع الدراسات التي اعتبرناها - بكثير من التجاوز – ممثلة لما يمكن تسميته نقدا موضوعاتيا في العالم العربي. هذا بخلاف قليل من كتب نقد الشعر؛ فقد نشر د. عبد الكريم حسن دراسة تحمل عنوان: **الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**، كما وضع مقدمة منهجية حدد فيها بعض تصوراته الخاصة. لهذا كله سنعتمد في هذا الجانب النظري على بعض مقدمات المؤلفات التي تبين لنا أنها تقارب هذا التوجه. وإلى جانب ذلك نُبيّنُ، عن طريق محاولة فهم الأفكار الواردة فيها، مدى اقترابها من المنطلقات التي رأينا أنها تحدد هذا الاتجاه. وعندما تخلو بعض الكتب من مثل هذه المقدمات أو المداخل، فإننا نلتمس نوعية المنهج من خلال تأمل شمولي للقضايا التي أثيرت في التطبيق لكي نستخلص منها ما يمكن اعتباره منهجية تتحكم في ممارسة الناقد.

ولابد أن نسجل ملاحظة أساسية لها أهمية قصوى في نظرنا، وهي أن إعلان النقاد عدم اتباعهم لأي منهج، له دلالتان متباينتان:

ما دام النقد يتخذ صورة رحلة عشوائية ينتقل فيها الناقد من قضية إلى أخرى بأقصى ما يكمن من التشتت.

- إما أنهم يعبرون عن قصور في امتلاك معرفة نقدية واضحة، ولذلك يترددون أبواب الممارسة النقدية مُشْرَعة لكل ما عنَّ لهم من أفكار وآراء وتصورات واستنتاجات، بحيث يكون من العسير على القارئ أن يكتشف الخلفيات النظرية الكامنة وراء التحليل،

- وإما أنهم يعتبرون المناهج المختلفة لدراسة الفن الروائي أو الشعري صالحة على السواء لإلقاء الضوء على جوانب متباينة في كل نتاج مدروس، ولذلك يجب على الناقد أن يستفيد منها جميعا، وهذا ما يعني تبني ما يسمى **بالمنهج التكاملي méthode intégrateur** الذي لم يُثبت أغلب دعاته في العالم العربي أنهم على معرفة راسخة بالمناهج الحديثة وخلفياتها الفلسفية.

و نحن إذ نرى أن الممارسة النقدية الأولى تبقى في حدود التعليقات ونطاق الكتابة الصحفية المتسرعة التي تتوجه عادة إلى قارئ عادي يلتقط هو بدوره فكرة شاردة هنا أو ملاحظة هناك ولا همه النظرة الشمولية، فإننا ينبغي أن ننظر إلى الممارسة الثانية ببعض الاهتمام، لأنها إذ تحرص على مظهر من مظاهر النظام - رغم تعددية الخلفيات المنهجية - تجعل الدراسة مثمرة في غير قليل من الحالات.

وسنكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الدراسات التي لم يتضح لنا من مداخلها أو مقدماتها أي اختيار منهجي محدد، غير أن الاستقراء العام لشكل الممارسة النقدية فيها ينبئ عن طبيعة الاختيارات المنهجية الكامنة وراءها، وهي اختيارات تكون في الغالب معاكسة لأي تصور أو وحدة نظرية، مما يجعلنا نصنفها في إطار المعالجة النقدية الموضوعاتية، بالمعنى الفضفاض الذي يصعب الحصول فيه على درجة كافية من النظام يمكن معها للناقد أن يخرج بنتائج واضحة ومحددة.

غير أننا - على العكس من ذلك - سنهتم بمساهمات ناقد روائي مصري هو "غالي شكري"، بسبب ما يتحقق في أعماله نسبيا من وحدة شمولية في التحليل تتبنى - رغم تعددية المؤثرات المنهجية - عن وجود نسق معين تخضع له الأعمال الروائية في التحليل، وإلى جانب هذا نقدم في الجانب التطبيقي كما أشرنا دراسة مركزة لكتاب د. عبد الكريم حسن حول الشعر.

ـ في نقد الرواية:

إن أغلب الدراسات غير الأكاديمية التي كُتبت في النقد الروائي تفتقد إلى الرؤية المنهجية الواضحة. ولذلك فهي تختار أبسط الوسائل "النقدية" وهي التلخيص **résumé** والتفسير **explication** المبتسر للأعمال الروائية، وربما تعددت التعليقات والملاحظات الدلالية والفنية. غير أن سيرورة البحث لا تمضي بالضرورة عبر مسار نسقي معين في التحليل، فالناقد ينتقل من موضوع إلى موضوع بحرية تامة، وغالبا ما تتجزأ الأعمال المدروسة بحيث تفقد كلّ ملمح لوحدتها الأصلية. وطبيعي أن تأتي مقدمات مثل هذه الكتب خالية من أي بعد نظري أو منهجي، بل إن كثيرا من النقاد ينبهون قراءهم أو نقاد الأدب إلى أن عملهم ليس له صفة النقد المتخصص، ولذلك فلا ينبغي محاسبته على مدى وضوح الرؤية أو على مدى اتباع منهج محدد. وقليل من هذه الدراسات كتب في إطار تهيئ رسائل جامعية، وسنشير إلى بعضها لاحقا.

ماذا ننتظر إذن من ناقد يُسجل ما يلي في مقدمة كتابه: "لم يخضع اختيار الروايات التي تناولتْها هذه المقالات لأي منهج تاريخي أو نقدي دقيق، بل لعل من بين الروايات المنقودة في هذا الكتاب. ما لا يسمح مستواها الفني بأن تُدرج في تاريخ فن الرواية في أدبنا"[1]. ثم يقول بعد ذلك:

"كل هذه التحفظات والنواقص موجهة في المقام الأول إلى الدارسين والنقاد لكي لا يتطلبوا من الكِتاب أكثر مما قُصد به. أما القارئ العادي الذي كُتبت معظمُ مقالات الكتاب من أجله، فلستُ أشك في أنه، بسماحته وسعة صدره، سيجد فيه من المتعة والفائدة ما لا يجعله يندم على القروش التي دفعها فيه "[2].

فالكاتب يريد أن يحرر نفسه من كل محاسبة معرفية، وهو لذلك يتناول الأعمال الروائية بكل ما تملكه قريحة القارئ المتذوق من قدرة على نثر الكلام وتلخيص الأحداث والانتقال من فكرة إلى فكرة دون ضابط، وهو في هذه الحالة لا يتعامل مع نص ينبغي تأسيس معرفة به بل مع قارئ ينبغي إرضاؤه بأي شكل[3].

1- فؤاد دوارة: **في الرواية المصرية**. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1986. ص: 3.

2- المرجع السابق... ص: 4.

3- المرجع السابق، انظر كنموذج لمثل هذا التحليل الحر في دراسته القصيرة، لروايتي **"حافة الليل، والمعركة"** لأمين ريان. ص: 112 _ 116.

ونجد عدم التحديد الواضح للمنهج، والإقرار بتعددية معينة في التحليل تركز على جوانب **الموضوع** sujet أكثر من تركيزها على أدوات الدراسة نفسها، وذلك من خلال ما كتبه د. محمد مصايف، في مقدمة كتابه: "**الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام**"[4]. إذ يقول:

"منهجي في هذه الدراسة هو المنهج الذي أختارُهُ دائما لأعمالي الدراسية النقدية، وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإديولوجية، فلا أتخذ موقفا إلا عند الحاجة، وانطلاقا من النص الذي أدرسه، وهكذا سيلمس القارئ لهذا الكتاب مجهودا كبيرا أحدد من خلاله موضوع الرواية واتجاه صاحبه فيها وأناقش بناءها الفني والأدوات التقنية، معتمدا في كل ذلك على نصوص تُسْنِدُ ما أذهب إليه "[5].

إن اهتمام الناقد بموضوع الرواية يقربنا دون شك من النقد الموضوعاتي، كما أن الناقد عندما يترك لنفسه الحرية الكاملة لاتخاذ المواقف، يبيح لها أن تعود إلى كل ما حاول الابتعاد عنه سابقا فنراه يتورط في الاختيارات الإديولوجية المذهبية والانحياز الفكري.كما يتبنى طرائق تحليلية مجانبة للمسارات المعرفية المنتجة، بدواعي حرية المبادرة وتسهيل مهمة القارئ في الفهم.

وليس من قبيل الصدفة أن يستخدم الكاتب مفهوم **المناقشة** discussion رغم انعدام أي قيمة اصطلاحية له، لأن المهم في العملية النقدية ليس هو أن نناقش، ولكن أن نحدد بأي منظور نفعل ذلك؟ وبخلاف كل هذا تبقى الحصيلة النهائية هي الحرية الكاملة للناقد في أن يتعامل مع النصوص المدروسة بأي طريقة أراد. ومع أننا نجد خطوات شبه ثابتة في دراسة د. محمد مصايف التي يتبع فيها مراحل ثلاثة أساسية: – تلخيص الرواية – تحديد الموضوع الأساسي والتعليق عليه – دراسة الجانب الأسلوبي، إلا أن أداة الناقد تبقى دائما هي **معرفته الحدسية** savoir conjectural، التي لا يمكن تَوَقُّعُ خط مسيرها على الدوام[6]. ومع ذلك يبقى عمل الناقد متميزا عن الدراسات الصحفية الموجهة إلى عموم القراء.

---

[4]- صدر الكتاب عن الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر. 1983.

[5]- المرجع السابق: ص: 5.

[6]- المرجع السابق. يمكن النظر إلى نموذج للتحليل الذي مارسه الناقد في دراسته لرواية اسماعيل غموقات: **الشمس تشرق على الجميع** ص: 125.

و قد اعتبر يوسف الشاروني في دراسته: **الروائيون الثلاثة** [7] – مثله في ذلك مثل فؤاد دوارة – دراسته أشبه بالذكريات أو **المذكرات الأدبية** mémoires littéraires [8]، لذلك لم يخضع تحليله لأي مقياس نقدي، فتراوحت الممارسة النقدية عنده بين التلخيص والمقارنة، وتناول الموضوعات المتفرقة، والرجوع إلى الكاتب ومعالجة بعض القضايا الفنية[9]. ويمكن أن نقدم هنا نموذجا للنقد الموضوعاتي كما مارسه يوسف الشاروني في دراسته لرواية: **نحن لا نزرع الشوك** ليوسف السباعي إذ يقول:

"في الحياة كل قصّاص غالبا ما نعثر على فكرة تلح عليه وتتكرر في أكثر من عمل أدبي. وفكرة الموت – والموت الفجائي بوجه خاص – فكرة أساسية في أدب يوسف السباعي، تلح عليه وتتكرر في أعماله القصصية طويلها وقصيرها على السواء"[10].

ولا يقتصر الناقد على تتبع فكرة الموت في الرواية المذكورة ولكنه يحاول البحث عنها في روايات أخرى ليوسف السباعي وبعض نماذجه القصصية[11].وتعتبر هذه الدراسة في نظرنا مثالا نموذجيا للنقد الموضوعاتي المتماسك، غير أن ممارسة الناقد جاءت استثنائية في عمله بالنظر إلى تعدد زوايا النظر النقدية الأخرى في مجموع كتابه المذكور.

وإذا كانت قيمة كتاب علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**[12] تعود بالدرجة الأولى إلى تاريخ صدوره المبكر (1964)، فإنه مع ذلك بقي كتابا خاليا من أي خلفية منهجية محددة؛ فقد خصص الناقد مقدمة كتابه للإجابة عن سؤال وُجه له حول سبب اهتمامه بالرواية قبل المسرحية[13] ويكتفي الناقد في نهاية هذه المقدمة بأن يعتبر عمله جزءا من مسح عام يُقَدَّرُ له أن يُمَكِّنَ من التعرُّف على الجهد العربي في ميدان الرواية والمسرح على السواء[14].

وقد سار الناقد في الدراسة على نفس خطوات التلخيص والمقارنة وإثارة القضايا والموضوعات وفق خطة ذاتية تؤكد حرية التعامل مع النص بشتى الوسائل الممكنة، يقودها

7- صدر الكتاب عن الهيئة العامة للكتاب 1980.

8- انظر مقدمة الكتاب ص: 3 (المرجع السابق).

9- انظر المرجع السابق، الأمثلة التالية: **التلخيص** ص: 26-40 **المقارنة** ص 83. **مناقشة الموضوعات** ص: 115-135 - 229. **الملاحظات الفنية**. ص: 106.

10- المرجع السابق.... ص: 135.

11- المرجع السابق.... ص: 138-139.

12- صدر الكتاب عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر يونيو 1964.

13- المرجع السابق..... ص: 3.

14- المرجع السابق.....ص: 6.

الذوق أساسا. لاحظ غالي شكري كيف أن د. علي الراعي اهتم بالمقارنة بصورة متميزة، إلا أنه لم يستثمرها إلى مداها البعيد، " فلو أن المؤلف قد عمد إلى المقارنة الموضوعية لرأى سيلا منهمرا من القضايا تطرق باب بحثه بعنف "(15).

والمقارنة comparaison كما تبين لنا في القسم الأول من الكتاب(*) كانت تمثل بالنسبة للنقاد الموضوعاتيين وسيلة لتوسيع مجال التأمل، واكتشاف العلاقات بين الصيغ التيماتية في أعمال أدبية متباينة.

وقد لاحظ غالي شكـــري أن المقارنات في كتاب الراعي تمثلت في رصد التشابه بين "**حديث عيسى بن هاشم**" للمويليحي، وبين "**دون كيشوت**" لسيرفانتس، لما فيهما معا من فكاهة، وكذلك في رصد التمايز بين وصف الطبيعة في رواية "**زينب**" لمحمد حسين هيكل، ووصفها في "**مرتفعات وذرنج**" لإملي برونتي. أو في المقارنة بين القيم الفنية لبعض شخصيات "**دعاء الكروان**" لطه حسين وما ورد من القيم في "**ساحرات**" مَكبث، وكذلك المقارنة بين "**قنديل ام هاشم**" ليحيى حقي وقصيدة "**الأرض اليباب**" لإليوت، وأخيرا رصد الشبه بين شخصية خالد في رواية "**مليم الأكبر**" لعادل كامل،وبين شخصيتي هاملت ودون كيشوت، إلى غير ذلك من المقارنات المتعددة (16).

على أننا نجد عند الراعي كثيرا من المناقشات الموضوعاتية الخالصة بحيث يتم تناول فكرة واحدة وتَتَبُّعها خلال عمل روائي واحد، من ذلك ما فعله مع رواية "**عودة الروح**" لتوفيق الحكيم، حين تتبع فكرة الفكاهة وتجلياتها المتعددة، مميزا بين ثلاثة أنواع هي: **الفكاهة الصافية والفكاهة المفكرة والفكاهة الهازلة**(17). كما أن الناقد استخلص بعض الصيغ التيماتية التي تُلخص التركيب الدلالي لروايات محددة، من ذلك ما لاحظه بصدد رواية "**دعاء الكروان**" حين قال:

"هذه هي قصة الرواية مجردةً، أي مترجمةً إلى مُطلقات هي: الشرف، والثأر، والاتعاظ، يُجري بينها المؤلفُ أحداثَ روايته: يغتال الشرف "غائل" فيسارع الثأر إلى نجدته، فيحدث القتل، ويحتج العقل احتجاجا شديدا على هذا الحدث ويدينه إدانة قوية،

15- د. غالي شكري ، مذكرات ثقافة تحتضر. دار الطليعة _ بيروت ط: 159.
*- انظر ما ورد سابقا تحت عنوان : في أصول النقد الموضوعاتي.
16- المرجع السابق.... ص: 157 _158.
17- د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية. ص: 128.

فينكشف الشرف على حقيقته، وإذا هو الظلم، وينحصر القناع عن الثار فإذا به الجريمة"[18].

ما كان مُفتقدا عند علي الراعي ليقيم دراسة موضوعاتية مكتملة هو استغلالُ المقارنة إلى الحدود القصوى كما أشار غالي شكري. ونضيف إلى ذلك حاجة الدراسة أيضا إلى نظام مُوحّد يجمعُ كل مقالات الكتاب حول رؤية موضوعاتية واحدة، وهو ما لم يكن حاصلا، لأن الكتاب لم يُنجز في أصله دفعة واحدة؛ فالمقالات[19] التي يضمها كتبت كما قال الناقد نفسه بين سنتي 1956-1962.

ومع ذلك كله، فإن ما كتبه د. علي الراعي هو صورة مبكرة لممارسة النقد الموضوعاتي الذي تم الاهتداء إليه عبر ثقافة عامة وليس عن طريق تلقي معارف نظرية أو تطبيقية عن هذا المنهج من الثقافة النقدية الغربية مباشرة. وهذه الملاحظة تصدُق في نظرنا على أغلب الذين ساهموا في هذا النوع من النقد الرواني. ونعتمد في تأكيد ذلك على خلو جميع الدراسات(*) من أي تسمية منهجية من التسميات التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل، مما كان من شأنه أن يدل على تحديد معين لهذا المنهج، كالموضوعاتية أو الظاهراتية، أو الغرضية أو الجذرية... الخ

ونجد بعض الدراسات قد كُتبت في إطار الأبحاث الجامعية دون أن يتم الإعلان في مقدماتها عن المنهج المتبع، وهو ما يبدو في نظرنا أمرا يستوقف النظر، ونكتفي بالقول: إن هذه الدراسات يمكن اعتبارها، تجاوزا، دراسات موضوعاتية ما دامت تُغيّبُ كلّ ميل نحو الخضوع لنظرية نقدية معينة وتتنقّل بأقصى ما يملك الناقد من حرية عبر موضوعات يُفرخ بعضُها بعضا بلا حدود.

ومن هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال كتاب: "**الرمزية في أدب نجيب محفوظ**" لفاطمة الزهراء محمد سعيد[20]. فإذا كانت الدراسة **الرمزية** بشكل عام تلتجئ إلى ممارسة التأويل، فإن الناقـــدة نظرت إلى مفهوم **الرمز** symbole نظرة "فضفاضة"[21] بحيث جعلـــت كل ما يمثل ظاهرة واقعية يحمل دلالات رمزية

18- المرجع السابق. ص: 144-145.

19- المرجع السابق. ص: 6.

(*)- باستثناء دراسة د. عبد الكريم حسن بالطبع وهي بعنوان " الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب " المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع. بيروت 1983.

20- صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1981.

21- المرجع السابق....ص: 14.

significations symboliques. وهذا يجعلنا، في واقع الأمر، لا نفرق في دراستها بين ما هو رمزي وما هو واقعي. وصحيح بأن المضمون الروائي هو ما كان مُستهدفا على الدوام في الدراسة، غير أن فكرة الترميز تحولت إلى ذريعة غير مُبررة لمعالجة جميع القضايا التي تصادفها الكاتبة في طريقها وهي تستعرض كثيرا من روايات نجيب محفوظ. ولعل بعض الإشارات التي وردت في مدخل كتابها تدل على هذا التوجه النقدي، أي التوسع في دراسة القضايا التي تعالجها أعمال هذا الكاتب: "وهكذا نخرج من هذا المدخل بعدة نتائج أساسية هي: أن الموضوع الرئيسي لنجيب محفوظ دائما هو: مصر وقضاياها المختلفة. وقد ظل هذا الموضوع محور أدبه في مراحله الثلاث"[22]. ونتخيل كيف ستتشعب المشكلات المضمونية في الدراسة[23] إذا كانت قضايا مصر، على تعقيدها، هي ما تبحث عنه الناقدة وراء ما تراه يمثل رموزا متعددة. وقد تبين طغيان الدراسة الموضوعاتية من خلال جميع فصول وأقسام الكتاب. ويكفي أن نلاحظ أن مطالع أغلب الفصول كانت تبدأ دائما بتحديد القضية أو المشكلة أو الحدث أو الفكرة الأساسية التي تعالجها الأعمال الروائية المدروسة، ونوضح ذلك من خلال ما يلي[24]:

مشكلة الأب (ص 58). السلبية والضياع (ص 75). الصراع بين الخير والشر، قضية الانتكاس (ص 157). قضية مواجهة الإنكار (ص168). مشكلة الإنسان المصري. مشكلة الإنسانية عامة (ص 182). قضية تخلي الطبقة الجديدة عن مبادئها القديمة (ص 192). أزمة المثقفين (ص 207). مسألة التوازن في حياة الإنسان (250)... الخ

هكذا نلاحظ كيف كانت القضايا والمشكلات هاجسا أساسيا في مجموع الدراسة، مما جعلها في نظرنا دراسة موضوعاتية في الاعتبار الأول.

ويمكن أن نلاحظ وجود اتجاه موضوعاتيّ لا يحكمُه ناظمٌ واضح أيضا في دراسة أخرى، هي أيضا بحث جامعي وهي لـ. د. عبد الحميد القط بعنوان: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث[25]. ومع أن عنوان الدراسة يبدو موجها نحو الاهتمام بالشكل الداخلي للعمل الروائي، إلا أن الممارسة فتحت الطريق لكل القضايا الممكنة لتُعالَج في

22- المرجع السابق.... ص: 16.

23- انظر الإشارة إلى قضية المشكلات في بداية مدخل الدراسة (المرجع السابق) ص: 7.

24- نشير إلى أن مواقع الإحالات هنا تشير إلى بداية فصول الكتاب، وفي حالات قليلة إلى الصفة الأولى من كل فصل بشكل عام.

25- صدر الكتاب عن دار المعارف. ط: 1. 1982.

إطار ما سمي بناء الرواية، كما أن الناقد بدا في كثير من الأحيان عاجزا عن تقديم تحليل منهجي يتتبع فيه فكرة أو قضية محددة مستمرا هكذا عبر كل أقسام الدراسة[26].

يقدم لنا هذا العمل النقدي مثالا نموذجيا عن الدراسة الموضوعاتية التي تفتقد الأساس النظري، ونُذكّر هنا بخلوها من مقدمة لها علاقة بتوجه الدراسة النقدي، كما أنها على المستوى التطبيقي تمارس نقدا تفتيتيا يُضبب معالم النص المدروس، لأنها تقدم ملاحظات وتعليقات متناثرة ليس بينها روابط منطقية في أغلب الحالات. ذلك أن نَفَس كل وحدة الفكرية لا يتعدى في الغالب فقرة واحدة أو فقرتين. ففي تحليله مثلا لإحدى روايات علي أحمد باكثير: **(وإسلاماه)** ينتقل بسرعة مذهلة على التوالي من تحديد موضوع الرواية إلى تحديد أسلوبها ثم علاقة الرواية بالتاريخ، ثم تقديم لقطة من الرواية تتبعها لقطة أخرى منفصلة عنها وتعليقان متباعدان على بعض جوانب الرواية وبعض الملاحظات حول الشخصيات، ثم الإشارة إلى وصف المعارك، وبعد ذلك الكلام عن الأحداث و **زمن السرد temps narratif** ثم العودة إلى وصف المعارك، والرجوع إلى الكلام عن الشخصيات[27]. كل هذه الانتقالات تتم خلال حجم من الكتاب لا يتعدى خمس صفحات، مع ما نلاحظه من تفكك في وحدات التحليل، وعدم خضوعها لأي تخطيط مدروس. يدل على ذلك تكرار بعض الملاحظات في مواضيع متفرقة رغم أنها تنتمي إلى فكرة واحدة.

ونجد عددا آخر من الدراسات المتعلقة بالرواية العربية يمكن اعتبارها تنتمي أيضا إلى الممارسة الموضوعاتية، لأنها أولا نظرت إلى تحديد الجانب المنهجي باعتباره مسألة ليست ذات أهمية ولذلك خلت من مقدمات منهجية، وأعلنت عدم التقيد بمنهج محدد، وأنها تستفيد من مناهج متعددة دون صياغتها في رؤية واحدة شمولية دالة بالفعل على أن الناقد اطلع على أصولها. وثانيا لأنها من حيث الجانب التطبيقي اهتمت أساسا بالمشكلات والقضايا والأفكار، ولم تمتد في التحليل إلا بالحدس والمعارف العامة، وأحيانا قليلة تطل علينا بعض ملامح الاستفادة الضمنية من تيار منهجي أو آخر. هذا إلى جانب الاهتمام بالتلخيص والمقارنات **وأحكام القيمة jugements de valeur** واللجوء إلى التعليقات والشرح والتفسير.

---

[26]- انظر مثالا نموذجيا ضمن هذا الكتاب على التحليل المفكك، وذلك في دراسته لروايات علي أحمد باكثير. ص: 73 إلى 84. (المرجع السابق).

[27]- المرجع السابق... ص: 73_77

وحيث أننا لا نريد أن نطيل كثيرا في تتبع هذه الدراسات، نرى مع ذلك ضرورة الإشارة إلى عناوين كتب أخرى مما نراه يسير في هذا الاتجاه مع تفاوت ملحوظ بينها في تحقيق مستويات معينة من الانسجام التحليلي[28]:

- يوسف الشاروني: **الرواية المصرية المعاصرة** (1973).
- د. يوسف عز الدين: **الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها** (1973).
- د. عبد الكريم الأشتر: **دراسات في آداب النكبة** (الرواية) (1975).
- د. علي شلق: **نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم** (1979).
- فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية** (1981).
- محمد أبو خضور: **دراسات نقدية في الرواية السورية** (1981).

ـ في نقد الشعر:

وفيما يتعلق بتطبيق الموضوعاتية في دراسة الشعر نرى أن محاولة د. عبد الكريم حسن[29] تعتبر نموذجا يبحث لنفسه عن نظام خاص، استنادا إلى القريحة الخاصة للناقد وإلى النقاد الموضوعاتيين الغربيين، لذلك ينبغي الحديث عنه تحت النقطة الموالية "ب" المعنونة كالتالي: **البحث عن النظام الموضوعاتي**، وبحكم اختيارنا لدراسة كتابه في الجانب التطبيقي سوف لن نشير إليه في هذا الجرد العام حتى لا نقع في التكرار، وعليه يمكن الاطلاع على تحليل كتابه في الجزء التطبيقي تحت عنوان: "في النقد الموضوعاتي للشعر"

ونريد فقط أن نتناول نموذجا آخر من الممارسة النقدية الموضوعاتية التي تقع في نطاق غياب النظام، ونقصد بذلك بعض كتابات علي شلق في دراسة الشعر.

يكاد مدخل كتابه: **المتنبي، شاعر الفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان**[30] يكون خلاصة للأفكار البشلارية، لولا بعض الملامح الدينية المثالية التي تسربت إلى تصوره بحكم طبيعة الخلفية الثقافية التي ينتمي إليها في الوطن العربي، ذلك أننا يمكن أن نستخلص

---

[28] - صدرت الدراسات المذكورة في طباعتها الأولى بالتتابع عن: - دار الهلال - معهد البحوث والدراسات العربية - دار الفكر - دار المسيرة بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - اتحاد كتاب العرب دمشق.

[29] - **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**" المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع. بيروت 1983.

[30] - صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1982.

من الجوانب النظرية في هذا المدخل أغلب عناصر الرؤية التي بلورها باشلار في دراساته النقدية. غير أننا لا نستطيع مع ذلك تأكيد تأثره به، فالكتاب لا يشير أبدا إلى مراجعه ومصادره النظرية، ولعل هذا يدل على أن الفكر النقدي العربي اهتدى أحيانا إلى الموضوعاتية، عن طريق قراءة خليط من الفلسفات القريبة من المنهج الموضوعاتي كالهيجيلية والوجودية والفلسفة الظاهراتية، وهو ما يجعل النقد الموضوعاتي العربي يتميز ببعض الاستقلال في أغلب نماذجه عن نظيره الغربي. وتلتقي الأفكار النظرية التي عرضها علي شلق مع آراء بشلار من خلال مستويين:

. **مستوى العلاقة بين الإبداع والكون:**

ففي نطاق علاقة المشابهة يتراءى الإبداع الفني في نظر الناقد وكأنه يتفجر في ذات المبدع مثل ما تتفجر الأرض فتعطي الجبـــال والسفوح والوديان وتنجلي عن ملامح الطبيعة المتفاوتة لطفا وحسنا وبهاء وروعة"[31].

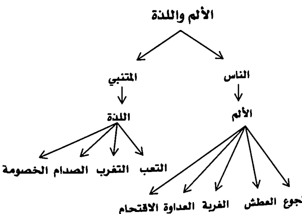
وفي إطار الكلام عن العلاقة بين الإبداع الأدبي والتصورات المثالية نجد الناقد هنا يستلهم فكرة **وحدة الوجود** panthéisme الهيجيلية؛ فما يبدعه الفنان من جزئيات في نظره إنما هو مظهر تتجلى فيه الأحادية المطلقة، لاعتقاده " بأن الأشياء انبثقت من واحد ثم تناسلت ثم تكاثرت وبعُدت ممالكُها في الجماد والنبات والإنسان والأفلاك والغيوب"[32].

- **مستوى الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع:**

توضح العلاقة بين **حلم اليقظة** rêverie **وعناصر الطبيعة** substances de la naturelle حسب تصور باشلار المشار إليه سابقا، تماثلا بين أفكار الناقد والبشلارية. وقد استخدم باشلار - كما هو معروف - لفظ الصورة وقرنه بحلم اليقظة. كما تحدث عن قوتهما الإحالية معا على مرحلة الطفولة البشرية ، بينما ركز شلق على الأسطورة mythe والاستعارة métaphore وقوتهما الإحالية على المنبع الذي هو وحدة الوجود[33]. وها هنا نجد تماثلا وتمايزا طفيفا كما نرى.

31- المرجع السابق ص 6
32- نفسه ص 6.
33- نفسه ص 6 فقرة 5.

ومع أن الناقد اهتم بحياة المتنبي، مما أعطانا الانطباع بأن دراسته تميل نحو **تاريخ الأدب** histoire de la littérature ، فإنه احتفظ للرؤية الموضوعاتية بحضورها البارز في عمله. وقد قسّم كتابه إلى موضوعات أساسية تؤطر شعر المتنبي وهي: المدح، الهجاء، الفخر، الحكمة، الغزل، الوصف. وهذا التقليد نكاد نجده في أغلب الدراسات التي تناولت الشعر العربي القديم، إلا أن موضوعاتية الناقد تتجلى هنا بشكل متميز عندما ينتقل إلى معالجة تفاصيل كل موضوع على حدة. يرى بخصوص المدح مثلا أن فكرة "الإسم جَوْهَرُ المسمى" لجابر بن حيان، وفكـرة الكمال والعظـمة لدى الشيعة، كانتا من المعـاني المركزية في مدائحه[34]. يضاف إلى هذا كله بعض المعاني الفلسفية اليونانية التي تُصاغ في إطار تمجيد الذات[35]. أما ما يخص الاستعارات، فالمبالغـة هي التي تحكم في نظـره شعر المتنبي في المدح. ويرى أيضا أن نزعة التفرد والشعور بأنه يحتل مركز النيابة عن الله في الكون تبدو طاغية عليه في الفخر[36]. وكنتيجة لهذا التفرد يستخلص الناقد بعض التيمات التي تؤكد تميز المتنبي عن باقي البشر. ويمكن أن نوضح ذلك أكثر بواسطة الخطاطة التالية[37]:



34- نفسه ص: 78.
35- نفسه ص: 78
36- نفسه ص: 110
37- يلاحظ أن ما قد يندرج عند الناس في إطار الألم يندرج عند المتنبي هنا في إطار اللذة، وهذا وجه الاختلاف بينه وبين الناس، كما يريد توضيحه علي شلق.

وفي إطار الحكمة يلاحظ شلق أن مفهوم "الناس" بالنسبة للمتنبي يتخذ صورا عديدة، وهي جميعا منسوخة من شيء واحد، فالناس عثرات في الطريق - سوءات في العيون - حُساد خادعون - ذئاب ساعرة الشهوة إلى الفتك - أفاع ينهش بعضها البعض[38].

وفي كتابه عن ابن الرومي[39] يَغلُب التقسيم الموضوعاتي في الجـزء الثاني على الخصوص من خلال التركيز على فن الهجاء والفخر والرثاء والغزل والفن والجمال في شعر ابن الرومي، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كَمَعارض الطبيعة والبشاعة، والموت والمثل والحكمة. والكتاب لا يخلو من الاهتمام بالجانب الشكلي وخاصة عندما تعرض الناقدُ لبناء القصيدة في شعر ابن الرومي[40]. وتمثل الخلاصاتُ التي استنتجها الناقد من دراسته لقصيدة ابن الرومي المشهورة في "وحيد" نموذجا واضحا عن اهتمامه **بالتفكيك التيمي déconstruction thématique** للشعر العربي. فقد وجد أن فيها مسارا يتجه من الكليات إلى الجزئيات ومن الوحدة إلى النوع ومن الغريزة إلى الحضارة ومن الأسطورة إلى الغيب، إلى المثل الأعلى، بالإضافة إلى تأثير المنطق والفلسفة والكيمياء والنحو والإيمان بأن الرؤية الذاتية تُكمل الواقع. كل هذا يجعل من قصيدة ابن الرومي في نظره سمفونية تعج بمظاهر الحياة.[41]

وكان علي شلق قد لخص في مقدمة كتابه عن أبي العلاء المعري أهم الموضوعات التي هيمنت في شعره حين قال: " شعره خَطٌ عبارة الحرية ودروبها والشك ومسالكه والحب والسماح والسخرية والرفـض، إلى التحدي المؤدي إلى إغراق الحياة في العـدم"[42]. وتتجلى الموضوعاتية في دراسته بصورة أكثر في تحديده لأفكار المعري وما تتضمنه من مؤثرات ثقافية مختلفة يمكن تبيانها كما يلي[43]:

---

[38]- نفسه ص: 127 – 128.

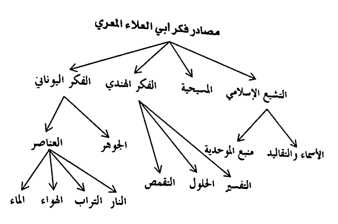
[39]- ابن الرومي في الصورة والوجوه. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1982.

[40]- يمكن أخذ فكرة كاملة عن هذا التقسيم الموضوعاتي من خلال فهرس الكتاب أيضا. ص: 423- 424.

[41]- نفسه ص: 350.

[42]- انظر كتابه: أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة. م. ج. د. ن. ت.1981.المقدمة.ص: 5.

[43]- المرجع السابق ص: 80.



ويظهر التقسيم الموضوعاتي أيضا في مقارنته لفكر أبي العلاء مع أفكار المذهب السريالي surréalisme واشتراكهما فيما يلي:[44]

- الدعاية والتسامي transcendance (سخرية - زهد - شطحة).
- الإفراط في الأنا وتوسيعها إلى الكونية.
- الموت كخلاص عند المعري وتأكيد للحرية عند أصحاب الاتجاه السريالي surréalisme.
- التمرد والتستر على العامة.
- عداء التدين.
- الحلولية panthéisme والتناسخ réincarnation .
- الهدم وسيلة البناء.
- الرموز، اللغة، الحروف، الأعداد، الطلاسم.
- الخيال، الوهم، التصور.

كانت مسيرة علي شلق النقدية منذ محاولاتها الأولى مَهوُسَة بالموضوعات والتيمات. وقد أصدر عددا من الكتب هي في الواقع عبارة عن مختارات شعرية يختص كل واحد منها بموضوع محدد. ويمكن اعتبار كتابه "القُبلة في الشعر العربي القديم

[44]- دار الأندلس. ط: 1963.1

والحديث" نموذجا بارزا من نماذج هذه السلسلة الموضوعاتية. فعنوان الكتاب يمثل التيمة المركزية التي تتمحور حولها مجموعة التيمات المتفرعة عنها، سواء من حيث الدلالة أم من حيث الأنواع أم من حيث موضوع التقبيل؛ فمن حيث دلالة القبلة يرى علي شلق مثلا أن لها أغراضا متعددة ذَكَر منها: الخضوع، الطاعة، الخوف، الرغبة الجنسية، الخداع، الحذر، الهزء، التمويه[45]. أما من حيث مواقعُها فتحدث عن قبلة الفم، الخد، العنق، العين، الرأس، ما وراء الأذن، اليد، الأنامل، الصدر، القدم، الساق...الخ[46] وعندما يتعلق الأمر بموضوع التقبيل فيعدد ما يلي: الحبيب، الصديق، الأبوين، الطفل، الأخيار، المريض، الضعيف، المتوفى[47].

ولا يمكن اعتبار عمل من هذا النوع دراسة موضوعاتية بالمعنى الصحيح. لأن الكتاب أصبح محفلا لمراكمة تفاصيل محتويات المضامين الشعرية وتجميع الأشعار التي تلتقي حول التيمة الرئيسية. فضلا عن أن مقدمة الكتاب لم تكن كافية من حيث الجهاز النظري لوضع دراسة نقدية موضوعاتية للشعر العربي.

ب- البحث عن نظام موضوعاتي:

تعرضنا حتى الآن لدراسات في نقد الرواية تنتمي - حسب تقديرنا - إلى المنهج الموضوعاتي بمعناه الواسع. أي دون أن تتحقق فيها بالضرورة وحدة في الرؤية أو في الموضوع المدروس. غير أننا نريد الآن أن نتحدث عن بعض الدراسات التي نراها تمثل هذا الاتجاه في أصوله القريبة من النماذج الغربية، مع محاولة تحديد الخصائص المحلية المميزة للنقد العربي الموضوعاتي.

تأتي بعض مؤلفات الناقد المصري د. غالي شكري في مقدمة الدراسات النقدية الموضوعاتية. وأهمها: كتاباه **"المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ"**[48]، و**"الرواية العربية في رحلة العذاب"**[49]. ومع أن الكتاب الأول يخلو تماما من أي مقدمة أو تمهيد، فسيتبين لنا عند تحليله أنه خاضع لنسق موضوعاتي بحيث يمثل وحدة دراسية على قدر

45- نفسه ص: 6.
46- نفسه ص: 7.
47- نفسه ص: 7.
48- صدر عن مكتبة الزناري ط: 1. 1964.
49- صدر عن عالم الكتب. القاهرة. ط: 1. 1971.

مقبول من الانسجام. وهذا بالتحديد ما كان وراء اختيارنا لهذا الكتاب كنموذج في الجانب التطبيقي. أما الكتاب الثاني فنجد فيه مقدمة لا تتحدث عن المنهج الموضوعاتي، وإنما تمثل عرضا موضوعاتيا، وتعرض نفسها باعتبارها صورة مصغرة لمجموع خطوات الكتاب المجسّدة لمعالجة موضوعاتية على قدر ما من النسقية. وقد ركز الناقد في المقدمة على ما سماه بالمشكلات، وهي القضايا التي تمظهرت في الرواية العربية على المستويين الفني والدلالي. ومنها:

ــ مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية.

ــ قضية المزاوجة بين الطابع الخاص والمحلي والنزعة الإنسانية الرحبة.

ــ مسألة البحث عن الشكل الملائم للمضمون الجديد، وخاصة مضمون الحزن سواء كان مُستمَدا من الفلسفات الغربية أم من واقع الثقافة العربية[50].

وإذا تأملنا المشكلة الأولى نجدها ذات طابع جمالي، غير أنه يُنظر إلى علاقاتها بالفن الروائي باعتبارها موضوعا؛ إذ يُفترض، وفق طريقة طرح القضية، أن الرواية تمثل بحثا في مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية، يقول الناقد: "وقد كانت من المشكلات الهامة التي تصدت لها الرواية العربية خلال العشرين عاما الماضية مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية...الخ"[51]. وحينما يتم التركيز على مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية باعتبار أن ذلك أصبح قضية تعالج في الرواية، فمعنى ذلك أن التحليل النقدي يناقش موضوعا وليس أسلوب الرواية أو تقنياتها التعبيرية.

يَعتبر غالي شكري النقد الروائي الذي مارسه تحليلا لما سماه بحثَ الرواية من منظور ذاتي. وبذلك تظهر إحدى السمات البارزة لتلك النظرة التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل وهي اعتبار الإبداع - ومنه الرواية بالطبع - تعبيرا عن آراء المبدع، لذلك فالنقد يمكنه أن يَستخرج هذه الآراء ويناقشها باعتبارها موضوعات للفحص.

وإذا تأملنا المشكلتين الباقيتين مما ذكر سابقا وجدناهما تمتلكان طابع الموضوعاتية رغم الربط الحاصل فيهما بين الموضوع والجانب الفني:

---

[50]- المرجع السابق....... ص: 7 - 8.

[51]- المرجع السابق........ص: 7.

•النزعة الإنسانية الرحبة ← والطابع المحلي
•الحزن كمضمون جديد ← والشكل الملائم.

ولقد حاول غالي شكري فيما بعد وضع مقدمات لأغلب كتبه النقدية تمثل صورة مصغرة لكل كتاب وترسم معالم القضايا التي تناولها؛ ففي كتابه **"أدب المقاومة"**[52] تحدث في المدخل العام عن دلالات هذا المفهوم، وعن الأشكال التي اتخذها عبر التاريخ، فوجد أن مدلول المقاومة برز من خلال ثلاثة أشكال: مقاومة "إنسانية" مطلقة ومقاومة "قومية" وأخيرا مقاومة "اجتماعية ذات صبغة شعبية"[53]. ويأتي متن الكتاب بعد هذا ليوسع تحليل هذه الأشكال ويدرس دقائقها.

ولا يقدم الناقد لكتابه **"أزمة الجنس في القصة العربية"**[54] بما يمثل مدخلا منهجيا بالمعنى الواضح، فقد اكتفى بوضع معالم أولية حول الموضوع المقترح للدراسة، فتناول قضية الجنس في ضوء المعطيات التاريخية، مستفيدا من الأساطير القديمة ومن تاريخ الأفكار، دون إغفال الآراء المعاصرة في الموضوع، وخاصة ما توصل إليه فرويد بخصوص اكتشافه للطاقة الكامنة وراء الرغبة الجنسية[55] ويكون المدخل بسبب هذا كله صورة مصغرة عن موضوع التحليل في مجموع الكتاب.

إن الارتماء الكامل في حضن الموضوع دون الاهتمام بالمنهج المتبع هو الذي يفسر لنا نوعية الكتابة التي أصدرها غالي شكري حول النقد الماركسي. إذ نجد لديه دائما نزوعا للتحرر من القيود في التعامل مع الأدب. وهو يستفيد هنا من أكثر التصورات الماركسية تحررا من المقاييس الجاهزة، فيأخذ مثلا بآراء غارودي الذي لا ينظر إلى "أقيسة الجمال من واقع خارجي محدد بصورة نهائية مغلقة، وإنما من واقع تشترك في صنعه فعاليات الإنسان. ومن هنا لا تعود معايير النقد الفني معايير مطلقة، ولكنها مزيج مركب من وجهي الحقيقة: **المطلق والنسبي**"[56].

---

[52]- غالي شكري: " **أدب المقاومة** " دار المعارف بمصر 1970.
[53]- المرجع السابق... ص: 16.
[54]- غالي شكري: **أزمة الجنس في القصة العربية**. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
[55]- المرجع السابق: انظر الصفحات: 9 - 12 - 21 - 44.
[56]- د. غالي شكري: "**الماركسية والأدب**". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1979. ص: 169.

على أننا نجد في بعض مؤلفات غالي شكري الأخرى ما يؤكد توجهه إلى النقد الموضوعاتي بشكل يكاد يكون صريحا. ففي مقدمة كتابه: "**العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر**" إشارة بالغة الأهمية يقول فيها:

"....وقد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريبا على أن أختار قضية ما: أناقشها أحيانا من خلال كاتب واحد، (كنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى) أو عدة أدباء، (كأزمة الجنس في القصة العربية، وشعرنا الحديث إلى أين، وأدب المقاومة، والتراث والثورة) أو مرحلة تاريخية (كمذكرات ثقافة تحتضر، وثقافتنا بين نعم ولا. وذكريات الجيل الضائع) وهكذا، لم يكن يعنيني الشكل، سواء جاء أكاديميا خالصا أو صحفيا خالصا، كانت "**القضية**" ولا تزال هي التي تعنيني"[57].

إن الناقد يقدم لنا هنا اختياره المبدئي الذي تحكم في أغلب الدراسات التي كتبها، وفيها مساهمته في النقد الروائي، وهو ما يمكننا من أن نجعله في جانب النقاد الموضوعاتيين الذين لا يهمهم كثيرا منهج التحليل بقدر ما يهمهم الموضوع المحلل. بحيث تتحول الفكرة والقضية و**المشكلة** باعتبارها موضوعا إلى منهج في نفس الوقت. هنا فقط يتحقق نوع من الوحدة التي ينهض بها المحور العام للدراسة. أما جزئيات التحليل فيمكنها أن تسمح لجميع المناهج أن تتسرب إلى مجهود الناقد، وغايته من ذلك خلْقُ حوار ديناميي مع النص على نبراس الخبرة **الموسوعية** للناقد، ويمثل هذا الحوار - في نظر الناقد نفسه - سلسلة من **التفاعلات** التي لا تنتهي.

وغالي شكري يتصور النقد الأدبي جزءا من النشاط الفكري العام للفرد. وهو لذلك لا ينفصل عن مجموع هذا النشاط، كما أنه لا ينفصل حتى عن معطيات الواقع:

"وليس النقد إلا عنصرا كبقية عناصر حياتنا الفكرية، يتأثر بالواقع الأشمل ويؤثر فيه، وتجري بينه وبين الفن الخالق سلسلة من التفاعلات المعقــدة التي لا نهاية لها..."[58].

وهكذا نراه يمضي دائما في الاتجاه المعاكس لإقرار أية نظرية نقدية محددة إلى أن يتحول الموضوع ذاته بين يديه إلى مُولّد لأدوات نقده الخاصة. دون أن يمنع ذلك في

---

[57]- غالي شكري: **العنقاء الجديدة** دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط: 1979. ص: 6.

[58]- غالي شكري: انظر مقدمة كتاب " **الفكر والفن في أدب يوسف السباعي**". وهو مجموعة من الدراسات أشرف على جمعها وإعدادها. دار الفكر مكتبة الخانجي /دون سنة الطبع ص: 4.

الوقت ذاته من الاستفادة الحرة من شتى الخلفيات المنهجية والنظرية.وهذه هي المفارقة الأساسية المميزة لممارسة التحليل الموضوعاتي سواء في الغرب أم في العالم العربي.

وتأكيدا لعنصر **التفاعل** في العملية النقدية يتخذ مبدأ **المقارنة** في العملية النقدية موقعا شديد الأهمية، لأنه يحرر الناقد من الأحكام الذاتية المطلقة أي الاحتفاظ بنسبية الأحكام. **والمقارنة** إلى جانب ذلك كله تفتح إمكانية **التفاعل والتوليد maïeutique** إلى حدودها القصوى. بحيث يصبح النقد رحلة فكرية لا نهاية لها. وقد كان غالي شكري شديد الحرص على تأكيد الدور الحيوي الذي تمارسه **المقارنة** في العمل النقدي فرأى:

"أن عنصر المقارنة في النقد الحديث شيء بالغ الأهمية، فهو العنصر الوحيد الذي يجسد القيمة النسبية للعمل الفني، فيقيم التوازن بينه وبين العنصر التحليلي الذي يجسد القيمة المطلقة للعمل نفسه. المقارنة أيضا توضح لنا عوامل التأثير والتأثر أي التفاعل بين الأعمال الأدبية مع بعضها البعض وبين الحضارة والفنان وبين الفنان وفنه... "[59].

إن المقارنة ينبغي أن تبقى دائما خاضعة مع ذلك **للقضية المحور proposition pivot** التي تُثارُ من قبل الناقد منذ البداية، **والقضية proposition** تمثل عنده الموضوع والمنهجه على السواء. وليس غريبا بعد هذا أن يُشبه شكري ما يسميه "الناقد المنهجي" بالشاعر أو الروائي[*] أو المسرحي، فعليه أن يتابع " القضايا ـ المحاور "ذات المميزات الأدبية"[60]. وهذا يعني أن غالي شكري يدعو إلى التوحيد التام بين "منهج" الناقد، والموضوعات التي تثيرها الأعمال الأدبية المدروسة. وهذا جانب يخلق التباسا بين **أداة المعرفة instrument de savoir وموضوع المعرفة sujet de savoir**

وعندما تتحول العناصر الدلالية (أي الموضوعات في المادة الأدبية) إلى منهج للناقد، تصبح في واقع الأمر هي مركز المعالجة النقدية. أما المناهج النقدية المعروفة سلفا فيمكنها أن تحيط بهذا المركز دون إن تتمكن من الاستحواذ عليه، حتى إذا احتاج الناقد إلى بعضها أمكنه أن يستفيد منها في اللحظة المناسبة. ولعل الفقرة التالية توضح لنا بشكل جلي ما بقي خفيا من فلسفة الناقد ذات النزوع الموضوعاتي الواضح:

---

[59]- غالي شكري: **مذكرات ثقافة تحتضر** ـ دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1970. ص: 158.

[*]- نلاحظ هنا صدق تودوروف الذي وصف النقد الموضوعاتي الذي سبقه بأنه سردي. انظر القسم الأول رقم 2 وخاصة ما قلناه تحت عنوان: **الموضوعاتية البنائية**.

[60]- غالي شكري: **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**. دار الطليعة. بيروت ط: 1. 1981. ص: 262.

"الناقد المنهجي فاتحٌ، وليس نباتا متسلقا على غيره من النباتات أو الأشجار أو الأسوار. لذلك فهو مفكر وظيفته المحددة هي النقد. ولأنه مفكر فهو صاحب قضية بل قضايا. وليس المقصود هنا إطلاقا أنه فيلسوف أو سياسي أو اجتماعي أو محلل نفسي، فالقضية الأدبية تشمل ذلك كله على نحو أكثر خصوصية، وتضيف إليه الرؤيا الجمالية ذات البعد النوعي المستقل والمرتبط في آن بالبنية الاجتماعية الثقافية "[61].

هذه أهم الركائز النظرية التي كنا مضطرين لالتقاطها من مختلف مؤلفات الناقد، عَسى أن نكون قد كونا فكرة تامة عن تصوره المنهجي، لأن المقدمات التي كتبها لمؤلفات نقد الرواية لم تكن كافية في جميع الحالات لإتمام صورة هذا المنظور. وقد رأينا أن كتابا نقديا يشكل في نظرنا مثالا نموذجيا لممارسة النقد الموضوعاتي كان يخلو تماما من أي تقديم منهجي، نقصد بذلك كتاب: "**المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ**". وستبين لنا عند تحليل هذا العمل في الجانب التطبيقي جميع العناصر التي تشكل الممارسة النقدية لهذا الكتاب في إطار ما ندعوه بالنقد الروائي الموضوعاتي في العالم العربي.

ونجد من بين الدراسات التي ظهرت في العالم العربي في إطار النقد الروائي ما يمكن اعتباره يمضي في نفس الاتجاه الموضوعاتي. ونشير هنا بالتحديد إلى بعض مؤلفات جورج طرابيشي الأولى، مثلَ بحثه حول موضوع "**الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية**"[62]، الذي ينطلق كما هو واضح من محور أساسي واحد يتم تتبع أثره خلال مجموعة من الروايات المدروسة(*). ويتبنى الناقد نفسَ الرؤية الموضوعاتية التي تستفيد، إذا دعت الضرورة، من جل المناهج.وفي كـــتاب آخر له بعنوان: "**الأدب من الداخل**"[63]، نراه يكاد يلتقي بشكل متطابق مع آراء غالي شكري عندما ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره خالق منهجه الخاص، وكذلك عندما يعتبر ضمنيا المناهج المختلفة، ترسانة احتياطية ينتفع بها الناقد عند الضرورة: "إنني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعا. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قُفْلٌ وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به.

[61]- المرجع السابق.... ص: 262.

[62]- جورج طرابيشي: "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" دار الطليعة: بيروت ط 1. سنة 1973. ونعتمد هنا على ط:2/ 1978.

(*)- درس الناقد أيضا بعض القصص القصيرة من مجموعة نجيب محفوظ "حكاية بلا بداية ولا نهاية" كما درس قصة طويلة تقترب من الرواية بعنوان: " زعبلاوي " من مجموعة نجيب محفوظ: "دنيا الله". ولكن حجم الاهتمام بالرواية في كتاب طرابيشي يفوق اهتمامه بالقصة ولهذا أدرجنا كتابه في دراستنا.

[63]- صدر الكتاب عن دار الطليعة بيروت: ط: 1. 1978. وهي المعتمدة هنا.

وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يُصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز أي بمنهج مسبق وايديولوجية مسبقة "[64].

كما يرى أيضا أن "الأثر الأدبي، هو الذي يعين للنقاد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به"[65]، مبيحا للناقد أن يستفيد من جميع المناهج مثل: التحليل النفسي، السوسيولوجيا الجدلية، المنهج البنيوي. غير أنه يشترط ضرورة تحقق وحدة الرؤية النقدية وشموليتها [66].

ومع أنه يدعو الناقد إلى التخلي عن كل ايديولوجية مسبقة في التحليل، فإنه يرى في نفس الوقت أن الناقد محكوم بالضرورة أن تكون له رؤية ايديولوجية، مثلما أن الأدب دائما حامل بالضرورة لإديولوجيته، غير أن الناقد بإمكانه أن يكشف عن ايديولوجية العمل الأدبي إذا هو أعتمد على التحليل الداخلي دون منهج جاهز[67].

وهذه الحيرة بين التخلص من منهج مسبق والإخلاص للنص، وبين اعتماد الرؤية النقدية الشمولية ، هي - في واقع الأمر - القاسم المشترك بين النقاد الموضوعاتيين كيف ما كانت ميولاتهم وأهدافهم.

نجد مثلا غالب هلسا " يتبنى نفس الموقف في دراسته لبعض الأعمال الروائية[68]، فيرى أن محاكمة الأدب بالمقاييس السياسية يعطل إدراك ما في هذه الأعمال من إبداع، لذلك اختار أن يُحكّم ذوقه goÛt الخاص في دراسة الرواية، ويسمي نفسه في ذات الوقت دغماتيا، في الوقت الذي نجده فيما بعد مباشرة ينتقد **الدغماتية dogmatisme** الماثلة في النقد السياسي[69]. ولعل حيرته هذه راجعة إلى أن ما كان يهمه من دراسة الرواية هو بعض **الأفكار الملحة idées obsédante** الماثلة في بعض النصوص، لذلك تساءل: كيف يمكن للروائي المبدع أن يبقى سجينا لفكرة واحدة لا يحيد عنها؟: "متى نشأت هذه الفكرة؟ ولماذا ثُبتت بكل هذا الرسوخ؟ وما الذي يجعل الإنسان يخضع لحتمية

64- المرجع السابق...... ص: 8.
65- المرجع السابق......ص: 8.
66- المرجع السابق.... ص: 9.
67- المرجع السابق.... ص: 9.
68- غالب هلسا: " قراء في أعمال: يوسف ادريس ـــ جبرا ابراهيم جبرا حنا مينا..." دار ابن رشد) (دون سمة الطبع).
69- المرجع السابق.... ص: 6 ، 11.

فكرة كهذه؟"[70]. مثل هذه الأسئلة الفلسفية حول نشوء الأفكار تعجز التصورات الجاهزة الإجابة عنها، لهذا يجد الناقد الموضوعاتي مبررا كافيا لاستخدام مجموع رصيده المعرفي إلى جانب ذوقه الخاص في التحليل، وهــذا ما يفسر لجوءه – كما أشار هو نفسه في المقدمة[71] إلى أغــوار الماضي الطفولي للبحث عن جذور تَكَوُّن الفكرة في الروايات المدروسة، وهو ما يُقرِّب هذه الدراسة من الأعمال النقدية لبشلار الذي كان كما رأينا أحد رواد النقد الموضوعاتي في الغرب(*).

وأخيرا يمكن أن نعتبر دراسة سمر روحي الفيصل المطولة وهي بعنوان **"ملامح في الرواية السورية"**[72] تنويعا في إطار ما يسمى البنيوية الموضوعاتية، لأنه تبنى في تصوره المنهجي - من خلال المقدمة - ما سماه **المنهج التفسيري méthode explicative**، وهو منهج دعا إليه خلدون الشمعة مستفيدا من التنوعات المنهجية التي كانت حاضرة في الثقافة الانجلوسكسونية، ويقضي هذا المنهج أن يُعيد الناقدُ بناء رؤية المبدع وتجربته اعتمادا على المعطيات النصية وحدها[73]. ومن هنا تأتي الملامح "البنيوية ".

إلا أن سمر روحي الفيصل طَعَّم هذا المنهج بما سماه **"المنهج الفلسفي" méthode philosophique** ولا نفهم من معنى هذا المنهج إلا أنه مناقشة الأفكار والآراء والتأملات التي يتضمنها العمل الأدبي. وهذا يساعد في نظره على تقديم نظرة كلية عن النص الروائي. فهل يُقصد بالنظرة الكلية **رؤية العالم vision du monde**؟ لا ندري على وجه التحديد، لأن الناقد لا يضيف مزيدا من التوضيحات في هذا الشأن. ونحن هنا نكتفي بوصف الجانب النظري في الكتاب أساسا، ما دام صاحبه قد أعلن عن منهجه المتبع بهذا الشكل التركيبي الذي نراه يُطَعِّمُ مرة أخرى بما سماه الناقد **مفهوم النص** في النقد البنيوي. وإلى جانب ذلك كله يقر باستخدام الذوق الخاص من أجل سبر المضامين أولا وتحديد قيمة الشكل ثانيا[74].

---

[70] - المرجع السابق.....ص: 7.

[71] - المرجع السابق.... ص: 9.

(*) - انظر إشارتنا المتكررة لبشلار في القسم الأول من هذا الكتاب.

[72] - صدر الكتاب عن منشورات اتحاد الكتاب. دمشق 1979.

[73] - انظر ما قاله نبيل سليمان عن منهج خلدون الشمعة التفسيرية في كتابه: **"مساهمة في نقد النقد الأدبي"**. دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1983 ص: 63.

[74] - سمر روحي الفيصل: **ملامح في الرواية السورية** ص: 7- 8.

يتبين لنا إذن أن استخدام "التفسير" والتأمل الفلسفي وتحـديد المضامين والبنيات والذوق، كل ذلك يقود التصور أولا إلى التعددية المنهجية وثانيا إلى التركيز على معالجة الأفكار، وهما خاصيتان تميزان المعالجة الموضوعاتية للنصوص الأدبية دائما كما رأينا ، وأن تكون الدراسة مُطعَّمة بالبعد البنيوي، فذلك لا ينفي عنها أبدا صفة الموضوعاتية. وقد تبين لنا في مدخل هذا الفصل أن البنيوية الموضوعاتية كانت اتجاها معروفا في النقد الغربي أحدث تطورا ملحوظا في الممارسات النقدية المتأثرة بأفكار هوسرل الظاهراتية.

إن استخدام مفهومي التفسير والتأويل، يقدمان الدليل أيضا على موضوعاتية منهج الناقد. ونعلم أن بعض النقاد الغربيين قد حددوا في واقع الأمر تحت عنوان نقد التأويل (= الهرمينوطيقا herméneutique) مهمتي التفسير والتأويل معا في مرحلتين وهما: تحديد المعنى الحرفي، ثم بعد ذلك بلوغ المعنى الحقيقي. وعندما يتم إنجاز المرحلتين تتحدد الغايةُ من الفهم والتأويل، أي امتلاك المعرفة بتصورات المؤلف والتمثلات assimilations التي كونها في ذهنه والأفكار العامة التي بها استوعب العالم، وعن طريق هذا يمكن الوصول إلى المعلومات الدالة وتحديد الآراء والمذاهب[75]. وقد سبق معنا رصدُ العلاقة بين النقد التفسيري والهيرمينوطيقا والاتجاه الفلسفي الظاهري الذي يُعتَبَرُ الخلفيةَ النظرية التي ينبني عليها النقد الموضوعاتي.

* * *

هذا عن الخلفية النظرية للنقد الروائي والشعري الموضوعاتي كما تبين أساسا من خلال المقدمات والتأملات النظرية في مجموعة من المؤلفات التي رأينا أنها تمثل هذا الاتجاه. وقد تبين لنا أن غالي شكري كان يمثل الريادة في هذا الجانب، بل إنه لا يزال يمثل في نظرنا نموذجا فذا لممارسة النقد الموضوعاتي. لذلك سنتناول كتابه "المنتمي..." نموذجا في الجانب التطبيقي حتى نتبين عن قرب طبيعة التعامل الموضوعاتي المباشر مع النصوص الروائية العربية. على أننا سنحرص على تقديم نموذج للتحليل فيما يخص تطبيق الموضوعاتية البنيوية في الشعر حتى تكتمل لدينا نسبيا صورة تطبيق هذا المنهج في العالم العربي.

---

[75] - انظر كتاب "النقد التاريخي" لجماعة من النقاد. ترجمة عبد الرحمان بدري دار النهضة العربية. القاهرة 1963. ص: 119.



2ـ الجانب التطبيقي

• في النقد الموضوعاتي للرواية

أشرنا عند الحديث عن الجانب النظري أننا سنتناول في التطبيق كتابا يمثل النقد الروائي الموضوعاتي في العالم العربي تمثيلا نموذجيا، وهو كتاب: **المنتمي**، دراسة في أدب **نجيب محفوظ**[76] لـ: د. غالي شكري. وبحكم أن الكتاب يخلو من أية مقدمة منهجية، فإننا سنحاول أن نستخلص بعض الجوانب النظرية في الجزء التطبيقي الأول من التحليل، من خلال بعض الإشارات الواردة ضمن متن الكتاب، أي في تضاعيف الممارسة النقدية نفسها:

ـ الأهداف

لا يحدد الناقد أهدافه قبل أن ينتقل إلى الممارسة النقدية، لأنه لم يضع لمؤلَّفه كما قلنا مقدمة منهجية، وهو لذلك لم يُلزم نفسه بأي تحديد منهجي واضح، غير أن أي كاتب، مهما حاول أن يخفي أهدافه، فإنه لا يلبث أن يعلن عنها من خلال الممارسة. وقد لا يرى ضرورة أن تكون هذه الأهداف محددة بدقة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتحليل نقدي يستفيد ضمنيا من مناهج متعددة.

ويبدو أن الناقد قد حدد هدفا عاما منذ أن وضع عنوان كتابه، وهو عنوان ذو طبيعة موضوعاتية واضحة، فالناقد سيبحث عن صورة المنتمي(*) في أدب نجيب محفوظ الروائي. وهذا تأكيد لما قاله سابقا في كتابه العنقاء الجديدة: "و قد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريبا على أن أختار قضية ما: أناقشها أحيانا من خلال كتاب واحد (كنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى..."الخ[77].

هناك فقط بعض الجوانب النظرية العامة التي يمكن اعتبارها علامات كاشفة ودالة على الارتباط بالنقد الظاهراتي الموضوعاتي الذي يأخذ بفكرة أن القضايا التي يثيرها

76- صدر عن مكتبة الزناري ط: 1. 1964، وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

• - سنلاحظ أن هذه التيمة، رغم أنها من القضايا الأساسية ، إلا أنها في الواقع تنضوي تحت تيمة شمولية، وهي تيمة المأساة. وسيتبين لنا ذلك فيما بعد في سياق تحليل هذا الكتاب....

77- غالي شكري **العنقاء الجديدة** دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط:1. 1977. ص: 6.

المبدع في أعماله الروائية خاضعة لتخطيط مسبق من قبله، ويكفي تحليل الإبداع لكشف معالم هذا التخطيط. ويرى في هذا الصدد أن المأساة التي يعبر عنها نجيب محفوظ من خلال رواياته خاضعة لتخطيط ذهني schématisation mentale (ص: 104)، لذلك يمضي في اكتشاف العلاقات القائمة بين جميع الروايات على اعتبار أنها تخضع لذلك التخطيط. وجميع المقارنات التي أجراها الناقد بين روايات محفوظ تستند إلى هذا المبدأ[78]، أي مبدأ التخطيط الواعي المسبق لجميع القضايا التي يثيرها الكاتب في أعماله. ولقد تبين بوضوح كامل إيمان الناقد بهذا المبدأ من خلال الاستفادة من الأقوال الخاصة للروائي بحيث كان يطابق بين نواياه الواعية وما هو مُعَبَّر عنه في أعماله الروائية، بل إن كل قسم من الدراسة يتصدر برأي أو قولة لنجيب محفوظ تُعطي منذ البداية تفسيرا لكل القضايا التي يُريد الناقدُ مناقشتها[79]. وعندما توصل إلى اكتشاف العلاقة القائمة بين أربع روايات لنجيب محفوظ وهي: (**القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية**)، رأى أن الارتباط الملحمي القائم بينها يَنـبُـع من تصور الفنان لطبيعة المأساة (ص: 176). وهكذا يُصبح وعي الروائي متجسدا في أعماله، وليس على الناقد إلا أن يعمل على اكتشاف مظاهر تجلياته في النص.

ولقد كانت هذه الفكرة بالذات أحد المنطلقات الأساسية للنقد الظاهري. فقد أشار "ماجليولا" في معرض حديثه عن النقد الظاهري إلى رأي "ميرلوبونتي" القائل بأن "الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله"[80]، ويَعتبر ماجليولا أن العلاقة قائمة دائما بين المبدع وإبداعه في تجسيد ما سماه **بالأنماط التجريبية** modes expérimentales داخل العمل الأدبي[81]. ولا نعتقد أن غالي شكري قد تلقّى هذه المعلومات من تعاليم النقد الظاهري الغربي ولكنه دون شك توصل إلى ذلك بشكل ضمني من خلال موسوعيته الثقافية والمعرفية. ونرجح أنه قد لا يكون هو نفسه امتلك الوعي بجميع عناصر تصوره المنهجي، ومما يدلنا على ذلك إهماله للتوضيحات النظرية فيما يَخصُّ أهدافه في مجموع نتاجاته النقدية تقريبا.

---

[78]- غالي شكري "المنتمي..." انظر أمثلة على هذه المقارنات في الصفحات التالية: 117، 190، 273، 283، 284.

[79]- "المنتمي.." ورد ذلك في بداية كل فصول الدراسة انظر: صفحات 7 - 71، 297 -287.

[80]- ماجليولا: "**التناول الظاهري للأدب**" ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول عدد: 3. 1981. ص: 186 عمود: 1 - 2.

[81]- نفسه.

ولعله تبين لنا منذ مدخل هذا الفصل أن المنهج الموضوعاتي ليس مدرسة واحدة قائمة بذاتها، وإنما هو شتات من التأثيرات المتعددة، كما أن علاقته بالمناهج النقدية الأخرى قائمة في كل اتجاه. لذا نستطيع القول بأن ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود دائما إلى تأثير خارجي محدد بل يمكن اعتباره غالبا نتاج المثاقفة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مرتكزات حدسية وذوقية مع شتات من العناصر النقدية الغربية مأخوذة من المناهج المحددة بشتى أنواعها (سوسيولوجية، نفسية، وجودية وبنيوية..الخ).

لذلك فعندما نعقد مقارنة بين الخطوات المنهجية التي يمضي في اتجاهها التحليل النقدي عند هذا الناقد وبين بعض معالم المنهج الموضوعاتي كما ظهرت في الغرب، فإننا نريد من وراء ذلك إضفاء بعض الانسجام على ممارسته النقدية بفهمها في ضوء ما يمكن أن يفسر طبيعتها الخاصة. وسنلاحظ تماثل الممارسة النقدية عند غالي شكري مع صورة المنهج الموضوعاتي الغربي في كثير من الجوانب، كما نلاحظ تميُّزها أيضا في جوانب أخرى. وهذا ما يعطي لممارسته النقدية بعض مشروعيتها وقيمتها العلمية على السواء.

وإذا كان الهدف الذي ذكره الناقد هو تحديد صورة المنتمي في الرواية من خلال النماذج التي تصورها نجيب محفوظ، فإننا عندما نتتبع التحليل نجد هذا الهدف يتوسع ليشمل معنى المأساة[82] في روايات هذا المبدع. وداخل هذا الموضوع الأساسي تتفرع التيمات الصغرى ويتم توليدها في كل لحظة. ويبيح الناقد لنفسه كل الأدوات الإجرائية المنهجية التي تساعده في مهمته. وسنلاحظ فيما يأتي من أجزاء دراستنا لكتابه "المنتمي" أن الناقد يستخدم جميع إمكانيات المناهج الأخرى، ابتداء من التحليل التاريخي في شكل الاستفادة من سيرة المبدع مرورا بالسوسيولوجيا، بما فيها اتخاذ الموقف الإديولوجي المباشر، إلى استخدام أدوات المنهج النفسي. هذا إلى جانب استخدام المعارف الفلسفية المتمثلة في الوجودية بشكل خاص والمعارف الحضارية وخاصة تاريخ الأديان. ولعلنا نذكر ما أوردناه في مدخل هذا الفصل حين بينا ميل النقاد الموضوعاتيين الغربيين أيضا إلى

---

[82]- يناقش الناقد **مفهوم المأساة** بشكل عام من خلال جميع فصول الدراسة. رغم أنه يخص الفصل الأول فقط بعنوان يدل مباشرة على هذا المفهوم. انظر ص: 5.

توظيف المعارف الشخصية، وذلك من خلال عرضنا لراي "روجيه فايول" حول موسوعية الناقد الموضوعاتي[83].

ـ المتن

نشير أولا إلى ان دراسة الناقد لا تقتصر على روايات نجيب محفوظ بل تتعداها إلى تناول بعض النماذج القصصية القصيرة لنفس الكاتب. غير أن ما يبرر تناولنا لكتاب "المنتمي" بالدراسة، هو أن الجزء المخصص فيه لدراسة القصة القصيرة لا يشكل إلا قسطا يسيرا من مجموع هذا المؤلف[84]، كما أن إلغاءه لا يُعرقل أبدا وضع صورة كاملة عن المنهج المتبع في التحليل، لأن نفس الأدوات المستخدمة في دراسة المتن الروائي تم تشغيلها أيضا في دراسة متن القصة القصيرة.

وفي ضوء هذه الإشارة سنحاول تحديد طبيعة المتن الروائي المعتمد في الكتاب، وما يتخلله من إحالات على نصوص أخرى. ونميز في ذلك بين:

. **المتن المحوري**: ويتكون من روايات نجيب محفوظ، ويتم تناولها في الكتاب بالترتيب التالي:

. **الثلاثية** وتضم كما هو معروف ثلاثة أجزاء: **بين القصرين، قصر الشوق والسكرية**. ويخصص الناقد مجموع الفصل الأول لدراستها، من ص: 5 إلى ص: 70.

. **القاهرة الجديدة: - خان خليل - زقاق المدق - بداية ونهاية - السراب.** وتُدرَسُ كلها في الفصل الثاني الذي يمتد من ص 71 إلى ص 196.

- في الفصل الثالث يعود الناقد إلى دراسة أغلب الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أخرى وذلك حسب الترتيب التالي: **القاهرة الجديدة - خان الخليلي - بداية ونهاية. - الثلاثية (مع التركيز على جزء: السكرية) - أولاد حارتنا - اللص والكلاب - السمان والخريف.** ويمتد هذا الفصل من ص 197 إلى ص 286.

. **المتن الموازي**: ولم نستخدم عبارة المتن الثانوي أو الفرعي مثلما فعلنا في السابق، لأن الروايات والنصوص الإبداعية التي تَعرَّض لها غالي شكري هنا هي روايات غربية

83- انظر: R. Fayolle. **La critique littéraire**. A . Colin 1964 . p : 176. وانظر القسم الأول من كتابنا هذا

84- هذا الجزء يشمل الفصل الرابع والأخيرة من الدراسة، وهو بعنوان: **رؤيا الثورة الأبدية**، ويمتد من ص 289 إلى ص 345.

ولذلك وضعها في موازاة نصوص المتن المحوري الروائي العربي بسبب التماثل. وتأخذ النماذج الروائية الغربية في بعض الحالات حيزا هاما في التحليل والمقارنة مثلما هو الحال في تحليل ومقارنة ثلاثية لنجيب محفوظ، مع ثلاثية سارتر: **"دروب الحرية"**[85] والقيام بنفس الشيء بين **اللص والكلاب** و**"الغريب"** لألبير كامو (ص: 262 _ 264)، وأخيرا المقارنة بين رواية السمان والخريف ورواية **"المثقفون"** لـ: سيمون دوبوفوار (ص: 284 _ 285). على أن المتن الموازي يشمل عددا آخر من الروايات والنصوص المسرحية توضع دائما في مواجهة نصوص المتن المحوري كبعض روايات بالزاك (ص: 29) ومسرحية **"مسيز واين"** لبرنارد شو (ص: 170) وبعض مسرحيات توفيق الحكيم (ص: 248 _ 249)، ومسرحيات شكسبير (ص: 191). وكثيرا ما تتحول بعض نصوص المتن المحوري إلى متن مواز عندما تقارن الروايات العربية مع بعضها البعض؛ كالمقارنة مثلا بين: **خان الخليلي، والقاهرة الجديدة** (ص: 117)؛ فبعد أن كان النص الروائي الثاني محوريا في بداية الفصل الثاني تحول إلى متن مواز عند الانتقال إلى دراسة رواية خان الخليلي في نفس الفصل. وقد سار الناقد على نفس الوتيرة في معظم الكتاب[86].

ـ الممارسة النقدية

لاحظنا سابقا ـ سواء من خلال مدخل هذا الفصل أم من خلال كلامنا عن الجانب النظري للمنهج الموضوعاتي في العالم العربي أم عند محاولة التعرف على ملامح التصور المنهجي عند غالي شكري ـ أن هناك فقرا نظريا عاما عند أغلب من تبنوا تحليلا يمكن أن يدرج في خانة المنهج الموضوعاتي. ولعلنا نذكر أيضا ما لاحظه تودورف بصدد كلامه عن النقاد الموضوعاتيين الذين سبقوه من معاداة ملحوظة لكل ما هو نظري[87]، لهذا تبقى الممارسة النقدية هي وحدها الجانب الأساسي بالنسبة لهذا المنهج. وسنركز عملنا في هذا الجزء من الدراسة على تتبع خطوات الممارسة النقدية عند غالي شكري معتمدين على الوصف أساسا والتقويم المسندين بمنهجية البحث في العلوم الإنسانية التي

---

[85]- يمكن تتبع هذه المقارنة عبر الصفحات التالية من كتاب المنتمي: 9 - 13 - 18 - 28 - 64.

[86]- انظر على سبيل المثال، المقارنة بين القاهرة الجديدة، و خان الخليلي و زقاق المدق: ص: 190 و بين السكرية، و السمان و الخريف ص: 283 – 284. و بين أولاد حارتنا، واللص والكلاب ص: 273.

[87]- انظر قولة تودوروف المثبتة في مدخل هذا الفصل، وتتعلق بالطبيعة السردية للنقد الموضوعاتي وبغياب الوحدة النظرية، و هي مأخوذة من كتابه:

Introduction à la littéraire fantastique. Seuil. 1974. P : 104.

فصلنا القول فيها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهي تحت عنوان "في المنهجية العامة لنقد النقد". وإذا كانت دواعي محاسبة الناقد على مدى سلامة التطبيق واحترام الخطة، تَسقُط بسبب غياب التصريح بالمنهج في مقدمة الكتاب[88]، فإن الدراسة التي نقوم بها تبقى غالبا في حدود تتبع الممارسة نفسها مع محاولة تلمُّس ما قد يكون فيها من انسجام ضمني أو عدم انسجام، دون إغفال الخصائص التي توضح انتماء هذه الممارسة النقدية إلى المنهج الموضوعاتي. وسوف نستأنس هنا فقط بالمقارنة بين ما أنجزه غالي شكري وبين مختلف صور الإنجاز النقدي الموضوعاتي في العالم الغربي.

أ- الوصف:

إن طبيعة المنهج الموضوعاتي - بحكم اهتمامه، قبل كل شيء، بتيمات الإبداع الروائي - وصفيةٌ بالدرجة الأولى، لأن منطلق الناقد يقتضي بالضرورة أن يتعرف على الوحدات الدلالية الرئيسية للعمل الأدبي. وهذا يقتضي أيضا أن يتعامل مباشرة مع النص، غير أن واقع الممارسة النقدية المتعددة أشكالُها بين ناقد وآخر، تُظهرُ أن الالتزام بالدراسة الوصفية إلى نهاية التحليل لم يكن إجراء ثابتا في جميع الممارسات. وقد لاحظنا كيف أن النقاد الغربيين أنفسهم كانوا يجدون ذريعة ما في كل لحظة لإخراج التيمات المستنبطة من النص إلى عالم أرحب، مستفيدين من موسوعيتهم الثقافية ومن بعض ظلال المناهج التي تُدْعَى خارجية مثل المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، هذا إلى جانب الاستفادة العامة من التاريخ، وتاريخ الحضارة بشكل خاص.

سنلاحظ تفاوت حضور الوصف بين قسم أول من الدراسة وقسم ثان، بحيث تغلب في القسم الأول مناقشة التيمات التي يَستخرجها الناقد من تلقاء نفسه، أي من خلال قراءته الذاتية لبعض النصوص الروائية. وهذا ما يعني أنه يضع تلك التيمات باعتبارها قضايا مُسلم بها، ولا يلجأ الناقد مثلا إلى إثبات وجودها نصيا من خلال الروايات نفسها، لذلك نراه يدعو القارئ مباشرة إلى القبول بوجودها الفعلي كمحاور رئيسية تحكم مسار الروايات المدروسة، كما يدعوه في نفس الوقت إلى تتبع مناقشته لهذه التيمات، ليس في ضوء المعطيات النصية، بل في ضوء أصول موجودة خارج النصوص

---

[88]- نشير هنا إلى غياب المنهجية أو الخطة النظرية من الكتاب، و هذا لا ينفي أن يتحقق بعض الانسجام في الممارسة، و سنعالج هذا الموضوع فيما بعد.

يراها ماثلة في تاريخ الحضارة وتاريخ الفكر عموما. وهذا ما يعني أن الكاتب يقوم بجولة فكرية في نطاق المعارف العامة دون التقيد بموضوعه المحدد وهو دراسة نصوص روائية بعينها. هذا ما قد يفضي بنا إلى الاعتقاد بأن النقد الموضوعاتي كان سواء في الغرب أم في العالم العربي شكلا أوليا ممهدا لانطلاقة ما سمي فيما بعد بالنقد الثقافي critique culturelle.

هذا الميل نحو المعرفة الثقافية والحضارية العامة يمتد من بداية الكتاب إلى حدود الصفحة: 208، وبعد ذلك يبدأ تغليب مناقشة التيمات في ضوء النصوص الروائية، إذ نلاحظ حضورا للمقتطفات النصية، إما من خلال إعادة تلخيص أجزاء من الرواية أو من خلال الاستشهاد بفقرات منها. وعلى العموم يتغلب الوصف الداخلي الدلالي والحدثي في هذا القسم[89].

ويُهمل الوصفُ بشكل واضح دراسةَ الجوانب التقنية والفنية للأعمال الروائية المدروسة. فليس هناك وقوف على المكونات الحكائية المعروفة مثل: **الرؤية السردية**، الحوار، الزمن كتقنية، المكان، الشخصية من حيث بناؤها الفني. هناك فقط كلام عن مفهوم البناء، غير انه ليس دالا على بناء الشكل السردي بل يتجه فقط نحو توصيف البناء الدلالي. يتحدث غالي شكري مثلا عن البناء التراجيدي لبعض روايات نجيب محفوظ فيرصد العلاقات بين التيمات التي تؤسس البنية التراجيدية دون أن يتعرض لمساهمة المكونات الحكائية الشكلية في صنع المدلولات التراجيدية.

ونكتفي هنا بتقديم مثال نموذجي حول هذا الجانب، مع محاولة إثبات طبيعة الوصف الدلالي وتركيز الناقد على معالجة البناء التراجيدي من زاوية نظر تيماتية خالصة:

"البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري: الضياع هو أرض المأساة. الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الإقتصادي، والضياع النفسي. الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي. الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين الفئات البرجوازية المختلفة. جدرانُ البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والمعرفة، والبناء هو مأساة الحرية" (ص: 114).

---

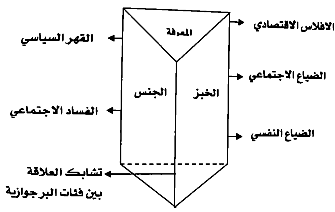
[89]- نستطيع ان نلاحظ حضور النصوص الروائية المكثفة، إما من خلال المناقشة الموضوعاتية المحايثة، أو من خلال إعادة سرد الأحداث الروائية بأسلوب جديد في الصفحات التالية: 208 - 211، 225 - 228، 249 - 251، 270 - 272، 278 - 282، ولم نأخذ هنا إلا النماذج البارزة و المطولة.

ويبدو واضحا أن الوصف هنا يتخذ صورة محايثة للنص الروائي، إلا أنه يظل دائما منحصراً فيما يسمى بـ "شكل المحتوى" forme de contenu لا شكل التقنيات الروائية.

إن انشغال الوصف بالحقل الدلالي يتلاءم مع طبيعة التحليل الموضوعاتي.ولكي نتبين المظهر "الصوري" للوصف الدلالي في عمل الناقد من خلال المثال المقدم سلفا، نعطي لهذا المثال صياغته الصورية Formelle المجسِّده في تقسيماته:

البناء المعماري لمأساة الحرية

في رواية "القاهرة الجديدة" وفق تصور غالي شكري



هكذا يتبين أن طابع المعالجة الموضوعاتية استوعب عند الناقد جل أشكال الدراسة الوصفية، وذلك بتغييب الجانب الشكلي في الأعمال المدروسة، وخلق بديل وصفي آخر هو ما سميناه **شكل المحتوى** forme de contenu، وهو مجرد تحليل بنائي صوري يهتم بالأفكار والدلالات والمواقف لا بالبناء التقني للرواية. وسيتبين لنا عند الانتقال إلى حصر مستويات الممارسة النقدية، كيف أن الناقد كان على الدوام **يُشكْلِنُ المضامين** عن طريق تحويلها إلى صيغ ترتبط فيما بينها بعلاقات متعددة الأوجه: **علاقة تناقض** relation de contradiction أو **علاقة تكامل** relation de complémentarité أو **علاقة**

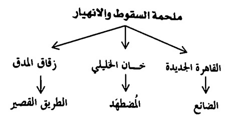
السببية relation de causalité أو علاقة التناظر relation de correspondance.

وسنوضح هنا أهم أشكال الممارسة النقدية كما جاءت في كتاب المنتمي. وأولها: معالجة النصوص الروائية لنجيب محفوظ من حيث هي منذ البداية مجرد مستودع للأفكار والمشكلات والقضايا. وهذا الجانب يمثل محور المعالجة النقدية الموضوعاتية في الكتاب. وحول هذا المحور نجد الناقد يتكئ على بعض المناهج الأخرى المعروفة كعلم الاجتماع الأدبي والنقد التاريخي والنقد النفسي كما رأينا سابقا. يُضافُ إلى هذا كله استخدام تاريخ الحضارات، والفلسفة الوجودية existentialisme بصورة خاصة، ثم المعارف الشخصية العامة مع اللجوء إلى المقارنة. ونوضح، بالاعتماد على معطيات نصية من كتابه كلّ جانب على حدة، مع محاولة الاختصار والتركيز:

ـ المعالجة الموضوعاتية:

و يتتبع فيها الناقد كل التيمات التي تصادفه في الروايات المدروسة. على أنه يميل دائما إلى حصر التيمات الكبرى، وبعد ذلك يتغلغل في التفاصيل. وإذا كان حَصرُ التيمات الكبرى يخضع عادة لتخطيط واضح، فإنه من الصعب أحيانا ضبط شبكة العلاقات التي يقيمها الناقد بين مختلف التيمات الجزئية. ولعلنا قدمنا في جانب الوصف سابقا أوضح مثال يتحقق فيه بعض الانسجام، عندما وضعنا خطاطة البناء الموضوعاتي لرواية القاهرة الجديدة كما تصوره الناقد. غير أننا نحاول هنا تقديم مثال آخر عن طريقة الناقد في اكتشاف وصياغة التيمات اعتمادا على تحليل دلالي في المقام الأول. وسوف لن نجد دائما ذلك الترابط المنطقي الذي ظهر في المثال السالف، ولكننا سنكتفي بتسجيل التيمة الكبرى وما يرد بعدها في التحليل من تيمات صغرى تخضع كل مجموعة منها لعلاقات اعتباطية في الغالب ومنطقية أحيانا. وسنلاحظ من خلال المثال التالي كيف أن التيمات الكبرى ترتبط بعلاقات منطقية دلالية، في حين نفتقد مثل هذه العلاقات بين مختلف "التيمات" الصغرى، لأن وصفها في الكتابة يعتمد على كل ما يحشره الناقد من سيل كلامي يمضي في كل اتجاه دون ان يتمكن الناقد من اختزاله دائما في صيغ منطقية مركزة.أنه يقترح عشرات الفرضيات مع مجالات شتى لإثباتها بالوسائل الكلامية التي تمتزج فيها العناصر العاطفية والحدسية بالعناصر المنطقية. وتستعصي نتائجه دائما على كل محاولة للتحديدها أو ضبطها. أما المثال الذي نقدمه فهو مأخوذ من التفكيك

الموضوعاتي déconstruction thématique الذي قام به غالي شكري لرواية "**زقاق المدق**": فقد اعتبر أن هذه الرواية تخضع - مثلها في ذلك مثل "**القاهرة الجديدة**" و**خان الخليلي**" - لتيمة كبرى سماها ملحمة السقوط والانهيار. غير أن كُلّ رواية، لها، إلى جانب ذلك، تيمتُها الكبرى المهيمنة، وهكذا تنتظم الروايات الثلاث على الشكل التالي[90]:

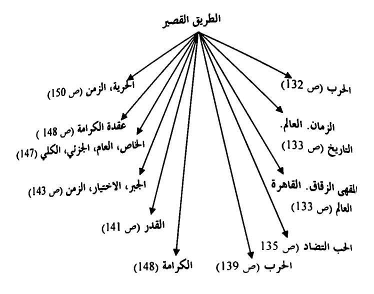


ونُلاحظ وجود رابط منطقي دلالي واضح عبر العلاقات بين هذه التيمات المختلفة؛ فالسقوط والانهيار تلخيص للضياع والطريق القصير. ومع أن هذه التيمات ليست كافية الدلالة على المعنى المقصود، إلا أن القارئ يمكن أن يجد لها تفسيرا في مخزونه الثقافي، لأن اختزال الطريق في كل الأعمال يؤدي إلى الفشل.

وعندما ينتقل الناقد إلى التيمات الصغرى، فإنه يخلق بينها علاقات متباينة عن طريق سلسلة كلامية يختلط فيها المنطقي بغير المنطقي، أي أنه يخلق منطقه الخاص وينتقل من تيمة إلى أخرى أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى من التيمات دون أن يشعر بالحاجة الدائمة إلى الربط المنطقي، وهكذا نجد مثلا أن تيمة "الطريق القصير" في رواية **زقاق المدق** تضم مجموعة من التيمات موزعة على الشكل التالي:

---

[90]- يقدم الناقد تلخيصا لهذه العلاقات في كتابه: (المنتمي) ص: 132.



ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن مجموع هذه التيمات ينضوي تحت ما سماه الناقد الموضوعاتي الفرنسي جان بيير ريشار **"احوال الوعي"** و**"مضامين الوعي"**[91]، ونستطيع هنا أن نَرُدَّ جميع هذه التيمات إلى ما يُقابلها من عناصر مضامين الوعي أو عناصر أحوال الوعي[92]:

احوال الوعي			
النفس بوصفها فاعلا	الأحداث	الاغيار	الأشياء الكائنات الطبيعية
×	الحرب	×	العالم

[91]- انظر تفصيل ذلك في مدخل هذا الفصل.

[92]- نضع علامة × عند خلو الخانة من تيمة تقابل عنصرا من عناصر احوال الوعي أو مضامين الوعي. و لا نثبت في الخانات الأخرى إلا مرة واحدة كل تيمة تتكرر عند غالي في المشجر أعلاه، ونقصد بذلك ما يتكرر مرتين. أما: الكرامة، وعقدة الكرامة فلا نعتبرهما تيمة واحدة. و قد عللنا ذلك لاحقا: انظر الهامش الموالي.

مضامين الوعي						
الإدراك	المعرفة	الإرادة	الانفعال	الزمن	المكان	الخيال
×	التاريخ	الكرامة	الحب	الزمن	المقهى	الجبر
	التضاد	الاختيار	عقدة الكرامة(*)		الزقاق	القدر(**)
	الجزئي				القاهرة	
	الكلي					
	الخاص					
	العام					

إن كل محاولة - مع ذلك - لإخضاع التيمات الصغرى إلى نظام تسلسلي منطقي تتداعى بسبب الانتقالات العشوائية من فكرة إلى فكرة ومن صيغ موضوعاتية إلى أخرى. والناظم الوحيد في مناقشة هذه التيمات الصغرى هو السرد وليس السببية، ومن المفيد أن نعيد هنا ما قاله "تودوروف" بصدد النقد الموضوعاتي الأوروبي الذي ساد قبل محاولته هو؛ إذ نكاد نجد في كلامه وصفا دقيقا ملائما لتحديد خصائص الممارسة النقدية الموضوعاتية التي سار عليها هنا "غالي شكري":

"**النقد السردي** يتّبع خطا أفقياً، ينتقل من تيمة إلى تيمة، ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. أما التيمات، فهي أيضا تقترب من أن تكون مجردة، إنها تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريبا - مثله في ذلك مثل السارد - بـداية ونهاية حكيه"[93].

لقد دافع غالي شكري بحماس وعُمق أحيانا عن **النقد السردي** critique narrative الذي يتلاءم مع أدب القضايا واعتبر أعمال نجيب محفوظ نموذجا لذلك، كما نظر إلى الأفكار كمحور رئيسي في مثل هذه الأعمال التي لا تبرهن في رأيه على قضية من القضايا، وإنما تعمل فقط على تجسيدها. لذلك فالناقد لا ينبغي أن يتوجه إلا إلى هذه

*- ميزنا تيمة الكرامة عن تيمة عقدة الكرامة، لأن الكرامة عندما تتحول إلى عقدة تفقد صفتها الإرادية و تصبح حالة مرضية نفسية. و هذا ما جعلنا ندرجها في خانة الانفعال.

**- يمكن إدراج تيمتي: القدر و الجبر في خانة المعرفة غير أن ما قُصد بهما في الدراسة النقدية تفسير ما هو واقعي بما هو غيبي.

93 - T. Todorov : Introduction à la littéraire fantastique.p : 104

القضايا (التيمات) المجسّدة فيستخرجها ويعتبرها محورا رئيسيا. وفي هذا الصدد ميز بين ما سماه أدب القضايا وأدب الاتجاهات والتيارات والمذاهب الفنية والفكرية التي تستهدف في نظره إثبات صحة قانون ما، مثل أعمال "إميل زولا". أما " ثلاثية " نجيب محفوظ فهي في رأيه تنتمي إلى النوع الأول، أي إلى أدب القضايا الفكرية الذي لا يُبرهن على شيء، وإنما يبلور مشكلة أو أزمة ما، لا تستهدف [الرواية] تحليلها بقدر ما ترمي إلى تجسيدها وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية، ولكن هذه كلها تأتي كشيء ثانوي إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية »[94].

ونعتقد أن غالي شكري هنا أدرك خاصية جوهرية في معظم أعمال محفوظ الروائية والقصصية وهي الحياد في عرض المواقف والتصورات، فسارده لا يتورط في كشف مواقفه بل يترك القارئ حائرا في تحديد ما هو الموقف الذي يريد الكاتب من وراء سارده التعبير عنه.ورغم أن معظم أعمال نجيب محفوظ كانت مبنية بالطريقة الواقعية التي يكون السارد فيها عارفا بجميع الشخصيات ومدركا لجميع الأسرار، فإنه ترك لدى معظم قرائه دائما حيرة تتعلق بما هو موقفه الخاص أمام تعدد المواقف وتضاربها في عوالمه الروائية؟ ولقد وعى غالي شكري حقا أن نجيب محفوظ كانت غاياته غالبا معرفية ، إذ عملت رواياته على توعية الناس بالواقع الاجتماعي وبالأفكار والقيم المختلفة أكثر مما كانت دعوات إديولوجية أو دعاية صريحة لموقف بعينه مما هو ماثل في عوالمه المحكية ، لكن الناقد كان عليه أن يبين للقراء ما هي الوسائل التعبيرية والتشخيصية والبنائية التي مكنت نجيب محفوظ من النجاح في مهمته الحيادية هذه. وكيف صور شُخوصه؟ وما هي الخصائص الإبداعية التي اعتمد عليها في خلق الانطباع بالحيادية في أذهان قرائه؟ وهل كان للتشكيل الزمني السردي الذي استخدمه مثلا تأثير فني في هذا الاتجاه؟ وكيف أثث الأمكنة واستغل الفضاءات الواقعية أو الرمزية التي كانت حاضنة لشخصياته؟، وكم كانت مواقف وأفكار الشخوص متلائمة جماليا مع هذا التأثيث وتلك الرؤية السردية والاسترجاعات أو الاستباقات الزمانية؟... الخ

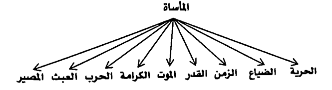
ونرى أن غياب الإجابة عن كل هذه التساؤلات هو السبب الأساسي الذي جعل الناقدَ قد استغرقَهُ تحليلُ الموضوعات والقضايا واستخراجها من النصوص الروائية، واكتفى في هذا الصدد ببعض التحليلات الاديولوجية الاجتماعية أو الإحالات النفسية

---

[94]- غالي شكري "المنتمي " (ص: 54).

والفلسفية والحضارية كعمل ثانوي مكمل للاهتمام بالموضوعات والقضايا المطروحة. وأحيانا نراه يتورط في التأويل واتخاذ المواقف والانحياز لبعض الأبطال الروائيين.

وقد حاول غالي شكري أن يبتعد عن أي ميل إلى التأويل حينما كان يقوم بعملية استخراج التيمات والقضايا المجسَّدة في روايات "نجيب محفوظ"، لكن إذا لجأنا إلى استقراء تقريبي لنوعية خاصة من التيمات المستخرجة بإلحاح مقصود من قبل الناقد، سيتبين لنا أن تحليله الموضوعاتي لم يكن خاليا تماما من نية انتقائية تقف خلفها أحيانا رؤية فلسفية ما جعلها ضمنيا مرجعية له. وكان أحيانا يفطن إلى أنه قد تورط في التركيز على موقف للعالم دون غيره في عمل روائي ما، فيبرر ذلك بأن العمل نفسَه هو صاحب هذا الموقف، وأنه لم يكن إلا مجرد ناقل للطبيعة التيماتية التي تتميز بها الرواية. وإن استقراءً تقريبيا لأهم التيمات التي ألح عليها الناقد ـ كما قلنا ـ يكفي لإثبات الإطار الفلسفي الذي يضع فيه الناقد تحليله الموضوعاتي، من حيث يعي ذلك أو لا يعيه. فَتحْتَ تيمة كبرى هي تيمة "المأساة" تنضوي دراسته لمجموع روايات نجيب محفوظ. وعن هذه التيمة الكبرى تتفرع تيمات أخرى تتكرر كثيرا عند التحليل وتهيمن على مجموع التيمات الباقية. ونقدم من خلال المشجر التالي صورة تقريبية عن هذه التيمات المهيمنة في اختياراته التحليلية.[95]



والملاحظ أن جميع هذه التيمات باستثناء تيمة "الكرامة" تمثل منظومة من المصطلحات التي تم تداولها في الفلسفة الوجودية وفي الأدب الوجودي أيضا. ولقد لاحظنا العلاقة الوطيدة التي كانت تربط الوجودية بالنقد الموضوعاتي وذلك من خلال

---

[95] ـ انظر بعض الصفحات التي تتكرر أو ترد فيها هذه التيمات في كتاب " المنتمي": الحرية: 7، 8، 58، 59، 75، 97، 111، 141، 150، 266. الضياع: 101، 109، 111، 115، 117، 118، 122، 132، 141. الزمن: 107 ، 117، 118، 126، 131، 143، 150. القدر: 109، 116، 125، 126، 151، 156. الموت: 117، 121، 151، 152، 156.الكرامة: 139، 148، 152، 153، 160، 162، 165، 169. الحرب: 121، 131، 136. العبث: 147. المصير: 147. أما تيمة المأساة فتتكرر عبر الدراسة كلها و تشكل محورا موضوعاتيا.

مدخل هذا الفصل. لذلك سنجد هنا دون شك حجة قوية تؤكد صحة اعتبار الممارسة النقدية لغالي شكري ذات توجه موضوعاتي بأبعاد فلسفية وإديولوجية أحيانا.

وإذا كان غالي شكري، كما يتبين من المُشجَّر أعلاه، قد استخدم تيمة سماها "الكرامة"، وهو ما لا نجد له استخداما كثيرا في الفكر الفلسفي الوجودي، فإننا، مع ذلك، نجد أنها المفهوم الأكثر دلالة على استقلالية الذات وشعورها بتحدي العالم الخارجي، بحيث لا يمكن فصل الكرامة مثلا عن **الإرادة volonté** والاختيار والحرية، فكلها مفاهيم تدل في الفلسفة الوجودية على حضور الذات في مواجهة القدر والمصير والموت وعبث الوجود وتحدي الزمن.

ـ المؤثرات الحضارية والتاريخية:

تحت هذا العنوان الفرعي نحاول أن نلم بكل ما له طبيعة حضارية وتاريخية في نقد غالي شكري ضمن كتابه "**المنتمي**". ونبتدئ باستفادته من تاريخ الحضارات الذي يمثل قسما هاما من ممارسته النقدية، وهو لا ينفصل دائما عن هيمنة التحليل الموضوعاتي في كتابه. **والقرائن الحضارية** المستفاد منها تُوظَّفُ لصالح التوسع في مناقشة بعض التيمات الأساسية والبحث عن جذورها في التاريخ الإنساني.

ينقل دافيد ديتشس عن الناقد الأنجليزي: "ماثيو آرنولد" قوله: "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي، فعليه أن يحسب حساب الموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله"[96]، كما يرى "دافيد ديتشس" أيضا أن نقد القرائن الحضارية له علاقة بالنقد التاريخي والاجتماعي، وهو يهتم إلى جانب ذلك بأثر الأفكار الدينية والأخلاقية في الأدب[97].

ويبدو أن غالي شكري في جانب من ممارسته النقدية كان مشغولا بأصول الأفكار والتيمات التي وجدها في أعمال لنجيب محفوظ الروائية ، لذلك رأيناه يخصص جزءا كبيرا من دراسته عن **الثلاثية** للخلفية الحضارية (صفحات: 10 - 11، 64)، سواء كانت عربية أم غربية. ونقدم هنا مثالا نموذجيا عن النظرة الحضارية المصاحبة للممارسة النقدية الموضوعاتية:

---

[96]- دفيد ديتشس: **منهاج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**. دار صادر بيروت - نيويورك. 1967. ص: 584

[97]- المرجع السابق.... ص: 575.

ففي معرض مقارنة غالي شكري بين المنتمي العربي والمنتمي الغربي، كما يظهران في رواية الثلاثية لنجيب محفوظ، يُلاحِظُ الاختلافَ القائم بين نموذجي الانتماء استناداً إلى التمايز الحاصل بين المؤثرات الحضارية فيقول:

"... إن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر، وغيرها من الاتجاهات المعرفية التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين، لم يكن في استطاعتها أن تحفر في ضمائرنا أخاديد مماثلة لتلك التي شقت لنفسها سبيلا عميقا في وجدان الإنسان الغربي وضميره، ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين:

أولهما: العامل الزمني، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبي، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أمًّا للعطاء العظيم. وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالُنا الحديث بالحضارة الإنسانية، حيث بلغت ذروة نضجها في الغرب.

وثانيهما: المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة....." الخ (ص.67).

هكذا يمضي غالي شكري مستثمرا جميع المؤثرات الحضارية الغربية والعربية وكذا الفكر العربي المعاصر لتفسير تيمات الفن الروائي عند نجيب محفوظ. ويمكن حصر المصادر الحضارية التي لجأ إليها غالي شكري لفهم روايات هذا المبدع في ما يلي:

- المؤثرات الفكرية للحضارة الغربية (صفحات: 10_ 11 _ 64 _ 67 _ 84).
- الحضارة المصرية (ص: 74 _ 80).
- الحضارة العربية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث (ص: 88 _ 90).
- الفكر الإسلامي أو العنصر الديني الرئيسي: (ص: 64 _ 199 _ 200).
- التوراة (ص: 241).
- المسيحية (ص: 137 ، 244).

إن المؤثرات الحضارية لها من بعض الوجوه صفة تاريخية أيضا، لذلك يمكن اعتبارها مُساهمة في النقد التاريخي عند غالي شكري. ونضيف جانبا تاريخيا آخر شديد الارتباط بالمبدع لجأ إليه غالي شكري أحيانا، وهو متعلق بالرجوع مثلا إلى حياة "نجيب محفوظ". وأكثر ما فعل ذلك عند دراسته للثلاثية، حين ألح على علاقة التماثل الموجودة بين شخصية "كمال" وشخصية نجيب محفوظ في مواضيع عدة من دراسته[98]. كما أنه فسر

[98]- انظر "المنتمي.." صفحات: 8، 30، 33، 41، 46، 63.

أحيانا بعض التيمات والقضايا الـواردة في روايات الكاتب بالرجوع إلى حـياته الثقافية بشكل عام: (ص: 61 _ 62 ، 64). هذا فضلا عن أن الناقد وضع في مطلع كل فصل فقرة من أقوال نجيب محفوظ أو من بعض كتابته واعتبرَها مفتاحَ فهم الروايات المدروسة في هذا الفصل. ومن هذه الأقوال نأخذ النموذج القصير التالي على سبيل التوضيح، وهو مقتطف من حوار مع نجيب محفوظ في مجلة الآداب:

"كمال، يعكس أزمتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد... إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله.. أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية "[99].

ـ توظيف علم الاجتماع الأدبي:

ونميز في الممارسة النقدية السوسيولوجية عند غالي شكري بين التفسير والموقف الايديولوجي. فكثيرا ما يتناول الكاتب بالتفسير بعض القضايا والمواقف التي تُصورها روايات نجيب محفوظ، بالرجوع إلى المجتمع. ويَتَركّزُ التفسيرُ الاجتماعي في مطلع الكتاب، وخاصة عند دراسة الثلاثية. من ذلك محاولته ربط العلاقة مثلا بين أزمة البطل "كمال" وأزمة المبدع من جانب ثم أزمة المجتمع بشكل عام (ص: 23)، ونجده أيضا يلجأ إلى المقارنة بين الوضع الاجتماعي في مصر والوضع الاجتماعي المتخيل في الرواية، ذلك الذي نشأ فيه كمال أيضا (ص: 28 _ 29).

على أن غالي شكري اقترب أحيانا في تحليله الاجتماعي من السوسيولوجيا الجدلية التي نظرت إلى المجتمع من وجهة الصراع الطبقي، فتحدث عن البرجوازية الصغيرة باعتبارها طبقة حاملة للقيم الاجتماعية واعتبرها أكثر الطبقات تعبيرا عن التيمة الأساسية في الرواية وهي تيمة المأساة.(ص: 64).

وكثيرا ما تحول التفسير الاجتماعي لديه إلى مجرد مقابلة انعكاسية بين عالم روايات نجيب محفوظ، والواقع الاجتماعي كما تَصوره، وهو ما أبعد الناقد في كثير من الحالات عن النظرة الجدلية التي كانت لا تظهر عنده إلا بين الحين والآخر. وندرك من المثال التالي غلبة النظرة الانعكاسية:

[99] ـ انظر غالي شكري في كتابه: ... ص: 7. و يمكن الرجوع إلى أقوال مماثلة في الصفحات التالية من نفس هذا الكتاب: 73، 199، 289.

"... فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة البرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثا في ذلك الوقت في أوج عصر الاستعمار وبين أحضان الاحتلال وفي ظل هيمنة العلاقات الاقطاعية وقيمها. القاهرة الجديدة هي كل ذلك بما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بشكل عام والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص والبناء الذاتي للأفراد بشكل أكثر خصوصية "(ص: 95 _ 96).

وهذه المطابقة الدقيقة القائمة على مستوى التفاصيل، تريد في النهاية أن تبرهن على أن العالم الفني هو صورة أمينة للواقع. وقد كان الناقد واعيا بهذه المقارنة التي يقيمها، كما أنه كان واعيا أيضا - إلى حد ما - بالتميُّز النسبي للأدب عن الواقع: "... وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يميلها منهج الفنان في التعبير[*]. فلقد آثر المنهج الواقعي الذي يستمد من الحياة مادته الخام. والمادة الخام تشترك كما قلتُ في صياغة العمل الفني على نحو ما" (ص: 213)[100].

ونلاحظ أن الناقد لم يوضح الكيفية التي تشترك بها المادة الواقعية الخام في صياغة العمل الفني. وعبارة "على نحو ما" هي دالة على الوعي بالفرق القائم بين العالم الروائي والواقع ولكنها تترك كثيرا من الالتباس حول جواب السؤال الذي يتولد في تضاعيفها، وهو: ما هي الطبيعة المميزة للفن عن الواقع؟

هذا ما جعل الناقد يظل، على مستوى الممارسة، حبيس تلك المقارنة الآلية بين الواقع وعالم الروايات، فالمبدع في نظره يلخص الواقع أو يصور بعض جوانبه، وهو قد ينجح أو يفشل في هذا التصوير(ص: 315)، بل إن الناقد في بعض الحالات يَنظر إلى نجيب محفوظ وكأنه عالِمٌ إجتماعي يُعد تقريرا عن مختلف التكتلات الإديولوجية في المجتمع المصري. ويستخدم الناقد لذلك أسلوبا دالا يبتدئ مثلا على الشكل التالي:

"ولا يفوت الفنان أن يومئ إلى اتجاه آخر يتستر خلف العلم..."الخ (ص: 225). وكان الفنان في روايته حريص على أن لا يفوته شيء من الواقع دون أن يسجله. لذلك

---

[*] - يقصد هنا بالفنان: نجيب محفوظ.

[100] - نجد إشارة منهجية مماثلة في ص: 209، و فيها يؤكد الناقد أيضا على تميز الفن عن الواقع، و في نفس الوقت يعتبر الرواية مستودعا لقضايا المجتمع، و هو لذلك يحاسب المبدع على مقدار إخلاصه للواقع. انظر الصفحة المذكورة من كتاب المنتمي.

فهو في نظر الناقد: "يصوغ الواقع الإديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي" (ص: 225)[101].

إن الممارسة النقدية السوسيولوجية عند غالي شكري، بحكم تحولها إلى الإنعكاس اقربت من سوسيولوجية المضامين، التي تبحث دائما عن محتويات الواقع في العوالم التخيلية الأدبية، ولهذا السبب كانت هناك علاقة وطيدة بين **سوسيولوجيا المضامين** والدراسة الموضوعاتية للأدب. وهكذا نتبين كيف استطاع التوجه الموضوعاتي الغالب على الناقد أن يعمل على تحييد التفسير السوسيولوجي لصالح دراسة مضامين المحتوى انطلاقا من التركيز على التيمات. غير أن هذا التحييد لم يكن تاما بالنسبة لجميع أشكال الممارسة النقدية السوسيولوجية عنده، إذ نجد أن المواقف الإديولوجية التي يتخذها الناقد نفسه تنفلت من كل معالجة للموضوعات بنوع من الحياد. ولعلنا نلاحظ هنا اختلافا ملحوظا عن الممارسة النقدية الموضوعاتية في الغرب حيث يغلب الاهتمام بالبنيات وكذا الاستفادة الحذرة من الرصيد الحضاري والاجتماعي مع مُجانبة كل توجه إديولوجي مُنكشف، وبين ممارسة النقد الموضوعاتي عند غالي شكري الذي لا تختفي معه - رغم كل شيء - النوايا الإديولوجية للكاتب. ونأخذ الأمثلة التالية الدالة في هذا المجال:

_"... أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب وإنما يظهر أثرُها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة" (ص 48).

_" ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الإتجاهات الفاشية والشوفينية في الحركة القومية.."

_"... ولذلك فزعت الرجعية في مصر فزعا شديدا حين كانت "**اولاد حارتنا**" تنشر يوميا في جريدة الأهرام..."(ص: 230).

[101]- انظر أمثلة أخرى على الأخذ بفكرة الانعكاس في كتاب " **المنتمي...**" صفحات: 258، 273، 274، و نجد هنا كيف قارن الناقد بين شخصية البطل في رواية **اللص و الكلاب** و شخصية تماثلها في الواقع. كما قارن، فيما بعد (ص: 274) بين حريق القاهرة في الواقع و حريق القاهرة في رواية " **السمان و الخريف** "، و كأنهما شيء واحد.

- **توظيف علم النفس:** لم يأخذ غالي شكري مجموع نظرية الكبت واللاشعور التي بلورها "فرويد"، بل استفاد من بعض جوانب هذه النظرية فقط ومن علم النفس العام، وكوّن لنفسه لغة نقدية نفسية خاصة يستخدمها كلما دعت الضرورة إلى ذلك. وعندما يلجأ إلى نظرية اللاشعور بالتحديد يقدم البرهان دائما على معرفته المتواضعة بها، لأنه يستخدم لغة عامة تتجنب اقتحام عالم التفاصيل الدقيقة، فبصدد كلامه عن نوبة الصرع التي أخبر أن نجيب محفوظ كان يُصاب بها في صغره قال: "ويُرجّحُ المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هي دليل الاختلال العميق في وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التي يعيشها رغم أنفه فتحدث هذه الأزمات، كاحتجاج لا شعوري على ذلك المناخ غير الصحي الذي يتنفسه "(ص: 26).

ويتبين التفكير غير الوثوقي بمضمون المعرفة التي يوصلها للقارئ، من كلامه مثلا عما يسميه "الحالات العقلية أو العصبية" وهو في كلتا الحالتين أغفل استخدام المصطلح الدقيق للحالة التي يتحدث عنها، وهي وفق فرويد حالة نفسية مرتبطة بالعصاب وأصلها تلك العقد النفسية الناتجة عن الكبت. كما يُفهم من كلامه عن اللاشـــعور "باعتباره احتجاجا على المناخ غير الصحي الذي يتنفسه" أنه يُغفل دائما الأصول القديمة لتكون الكبت واختزان المكبوتات في اللاشعور، وهي عائدة بالضرورة - وفق تصور فرويد - إلى المرحلة الأولى من حياة الطفولة، وبالتحديد الخمس سنوات الأولى من حياته. والواضح أن "غالي شكري" يستخدم اللاشعور بمفهوم الفلاسفة والمهتمين بعلم النفس قبل فرويد. وقد نبه فرويد نفسه في كتابه تفسير الأحلام إلى أن مفهوم اللاشعور الذي وضعه يختلف عن المفهوم المتداول عند غيره من علماء النفس الذين جاءوا قبله، فقال:

"وإني إذ أقول: "في لا شعورنا"(*) لا يخلو قولي من القصد، لأن ما أسميه كذلك شيء يختلف عن لاشعور الفلاسفة، بل إنه ليختلف عن اللاشعور الذي يتحدث عنه "ليبس"..."[102].

وقد بين فرويد بما لا يدع مجالا للشك أن العُصاب مرده إلى السنوات الأولى من الطفولة، إذ "إن انطباعات تلك الحقبة الأولى المبكرة من الحياة تترك، بالرغم من سقوط

(*) - ورد المصطلح بارزا، هكذا في الأصل.

[102] - سيجموند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف بمصر. ط: 2. 1969. ص: 596.

أكثرها طي النسيان آثارا لا تُمحى في نمو الفرد، وتُرسي على الأخص أسس الاستعداد المسبق للعصاب اللاّحق".[103]

ولم يتعد استخدامُ غالي شكري للتحليل النفسي مصطلحات ثلاث هي: اللاشعور بالمفهوم غير الفرويدي في الغالب ومفهوم عقدة أوديب complexe d'Œdipe ومصطلح التثبيت fixation، وفي أغلب هذه الحالات كانت المعرفة بالتحليل النفسي تبدو شاحبة وأحيانا لا تُنقَلُ عن مصادرها الرئيسية كما فعل مثلا عندما نقل معنى عقدة أوديب عن "فروم" الذي فسرها تفسيرا بعيدا عن المفهوم الفرويدي فجعلها "تعبيرا عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعي في سبيل الحرية والاستقلال"(ص: 188).

لقد كان غالي شكري، وهو يحلل رواية السراب المثقلة بالقضايا النفسية، مدفوعا بالضرورة إلى الاستفادة من علم النفس، غير أنه بحكم تبنيه للمنهج الموضوعاتي، ومجانبته الاستقرار على وحدة منهجية، التقط معلوماته النفسية من هنا وهناك واستفاد بشكل عابر أيضا من بعض من خالفوا فرويد، غيرَ مُهتم بتعارض المنطلقات الأساسية. فقد فسر الشخصية انطلاقا من أفكار "يونج" (ص: 180)، كما لجأ قبل ذلك إلى تفسير تيمة الشك عند شخصية كمال في الثلاثية إلى علم النفس العام، معتمدا على ما ورد في كتاب: "**تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق**" لــ: عبد المنعم المليجي، ثم كتاب بول هازار: "**أزمة الضمير العالمي**" (ص: 49 _ 50)[104].

إن اعتباطية الاستفادة من المراجع النفسية، دون وضع السؤال حول تعارضها يؤكد الطبيعة المتعددة المصادر لخلفية الناقد المنهجية والمعرفية، وهذا معاكس لكل استقرار نظري أو وحدة منهجية. الشيء الوحيد الثابت في عمل الناقد هو معالجة التيمات باعتبارها المحور الأساسي، حيث تصبح وحدة الموضوع بديلا عن وحدة المنهج.

-المقارنة:

تحدثنا عن المقارنة في معرض الكلام عن المتن المدروس في هذا الكتاب، واكتفينا بما يتعلق فقط بتوضيح طبيعة النصوص المعتمدة. وسنتحدث هنا عن خصائص المقارنة عند

---

[103]- سيجموند فرويد: حياتي و التحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت. ط: 1. 1981. ص: 44.

[104]- استفاد أيضا في إطار علم النفس العام و الدراسات الأسطورية من: باتريك ملاهي (ص: 177) و "رانك" (ص: 183 - 186) و برادلي (ص: 193). انظر الصفحات المشار إليها من كتاب المنتمي.

غالي شكري كما جاءت في كتابه المنتمي، كما نتحدث عن هدف الناقد من اعتمادها.

ويهمنا أن نلاحظ ما هي طبيعة النصوص غير العربية المعتمدة في هذه المقارنة ؟ ذلك أن أهم المقارنات جرت بين بعض روايات نجيب محفوظ وروايات من الأدب الوجودي، فقد درس الناقدُ رواية **الثلاثية** في موازاة مع ثلاثية سارتر: "**دروب الحرية**"، لما لاحظه من تشابه بين موضوعيهما، بل إنه ظل يقارن بين شخصية كمال وشخصية ماثيو باعتبارهما معا لا منتمين.(ص: 18 _ 28 _ 83).

وفي إطار استحضار الأدب الوجودي دائما عَقَدَ مقارنة مرة أخرى بين رواية **السمان والخريف** ورواية لـ: "سيمون دربوفوار" بعنوان: **المثقفون**. ولاحظ أن نجيب محفوظ يشترك مع هذه الكاتبة في اختيار مشكلة الانتماء كمحور للرواية، كما يشترك معها في كثير من أوجه البناء السردي: كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين من خلال مواقفهم وآراءهم إزاء مراحل التغيير المعاصرة لهم ، ويشتركان أيضا في منطلق الاختيار الفني للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف".(ص: 285).

وقارن الناقد أيضا بين رواية **اللص والكلاب**. وبين رواية ألبير كامو المشهورة "**الغريب**"، وذلك في إطار تيمة التمرد التي تجمع بطلي الروايتين (ص: 262).

ولم يكن هدف المقارنة دائما يسير في اتجاه المطابقة بين الروايات الوجودية وروايات نجيب محفوظ، بل نجد الناقد إلى جانب تحديده وجوه التشابه يستنتج أن طبيعة اللاانتماء الوجودي في الرواية الغربية تخالف بشكل أساسي طبيعة اللاانتماء العربي في روايات نجيب محفوظ، وقد عزز الناقد هذه الفكرة بكثير من المعطيات الثقافية والحضارية والاجتماعية التي ولّدت هذا الاختلاف الجوهري. وقد وقف في هذا الصدد على حقيقة شديدة الأهمية وهي أن اللاانتماء في العالم العربي، لا يمكن أن يُقارن باللاانتماء الفعلي ضمن علاقات ديمقراطية كما هو حاصل في الغرب،كما أن الديموقراطية في العالم العربي تبقى دائما في نطاق الحلم. وهذا ما يجعل المثقف العربي، حتى في لاانتماءه، يبقى مشدودا على الدوام إلى الانتماء في سياق الحلم بعلاقات ديمقراطية.(ص: 16)(*).

وقد ظلت المقارنة مع الأدب الوجودي غالبة على جميع المقارنات التي أقيمت مع نصوص غير عربية، كالمقارنة مع بالزاك (ص: 29)، وبرناردشو (ص: 170) وشكسبير

*- هذه الحقيقة نفسها هي التي فسرنا بها الميل الكبير للنقد الموضوعاتي العربي - على خلاف النقد الموضوعاتي الغربي - إلى تبني موقف إيديولوجي ما، و هو ما يؤكد خصوصيته.

(ص: 191)، ودوستويفسكي (ص: 219). وتؤكد هيمنة النصوص الوجودية، بالنظر إلى حجم المساحة التي تحتلها ضمن **التحليل** analyse[**]، ما سبق أن لاحظناه من أن "غالي شكري" كان يعالج النقد الموضوعاتي بمنظور وجودي غالب على كل المنظورات المنهجية الأخرى التي استفاد منها.

- توظيف المعارف الشخصية:

إلى جانب المراجع الحضارية ومراجع علم النفس التي اعتمد عليها غالي شكري - مع الإحالة أو بدونها - نجد معلومات ثقافية عامة تقتحم ممارسته النقدية كلما وجد فرصة سانحة لذلك وقد تقتصر هذه المعلومات على ملاحظات مقتضبة، غير أنها في غالب الأحيان تتخذ شكل خلاصات لمضامين كُتب بعينها، بحيث تتحول المعالجة النقدية إلى حقل لاستعراض كل المعارف الشخصية. وهكذا قدم الناقد تلخيصا تقريبيا لكتاب "برادلي": **"التراجيديا الشكسبيرية"** (ص: 84). كما لخص أيضا، كتاب **"العرب وتجربة المأساة"** لكاتب سوري يدعى صدقي إسماعيل فضل الزيادة (ص: 88). أما عن المعلومات العامة المقتضبة فهي تظهر في الكتاب بين الحين والآخر، من ذلك الاستفادة العارضة من كتاب **"حول تاريخ العالم"** لدافيد طمسون" (ص: 33)، واستفاد من "كولن ولسن" (ص: 64)، ومن كتاب **المأساة اليونانية** لـ:د. صقر خفاجة (ص: 77). ثم من كتاب **"الإنسان المتمرد"** لألبير كامو (ص: 262).

إن طبيعة الممارسة النقدية الموضوعاتية، تدعو دائما إلى استحضار الرصيد الثقافي للناقد، غير أن "غالي شكري" لم يفرض الرقابة المرجوة على ثقافته الخاصة، بل ترك الموضوعات تقوده في كل اتجاه. ولعل سيولة الكتابة تُلاحَظُ أيضا من خلال ترتيب الكلام على صفحات الكتاب الذي يتميز بطول فقراته وامتلائها. ويبدو أن شحن الفقرات الطويلة بالجمل الآخذ بعضُها برقاب البعض، هو صورة مُصغرة عن شحن الكِتَاب كله بالمعلومات العامة. ولقد كان من الأنسب أن يتم التركيز على تحليل الروايات المدروسة أكثر من استعراض المعلومات، فهذا يؤثر كثيرا على المردودية المعرفية.

[**] - أبرز مثال على ذلك، المساحة التي احتلها تحليل رواية دروب الحرية لسارتر، و ما تبع هذا التحليل من كلام عن ظروف الحضارة الغربية التي أوجدت اللامنتمي الغربي نفسه. انظر الفصل الأول من كتاب "المنتمي".

لاحظنا حتى الآن ان الوصف لم يكن غالبا إلا في نطاق محور الممارسة النقدية عند غالي شكري، أي عندما كان يستخرج التيمات الرئيسية والفرعية في كل عمل روائي، أما عندما ينتقل إلى معالجة هذه التيمات نفسها من خارج النص، فإن الوصف يغيب في الممارسة وتتجه الدراسة إلى التفسير. ولقد اكتفينا حتى الآن بإبراز مظاهر التفسير بشتى أنماطها، حضارية كانت أم نفسية أم سوسيولوجية. على أننا سندرس بإيجاز فيما بعد ارتباط التفسير بالتأويل عند الناقد.

ب-التنظيم:

عندما تحدثنا عن الوصف أشرنا إلى طبيعة تنظيم التيمات من خلال أمثلة جزئية، وما يهمنا الآن هو أن نقدم صورة عامة عن النظام الذي خضعت له روايات محفوظ المدروسة في كتاب المنتمي. ولسنا في حاجة للإشارة إلى أن تنظيم المادة المدروسة خضع لمحور الدراسة ذي التوجه الموضوعاتي. لذلك نحاول أن نقدم هنا صورة عامة تقريبية عن النظام الموضوعاتي العام لمجموع الدراسة.و لن نهتم هنا إلا بالتيمات الكبرى(*):

تيمات عناوين الفصول	الروايات المدروسة	التيمات الكبرى
الفصل: 1 جيل المأساة	الثلاثية	اللامنتمي العربي، وإغراء الانتماء (ص16)
الفصل: 2 ملحمة السقوط والإنهيار	القاهرة الجديدة خان الخليلي زقاق المدق بداية ونهاية السراب	الضائع المضطهد(ص: 132) الطريق القصير الضائع _ المضطهد _ الطريق القصير (151) الضائع من خلال المأساة الفردية (ص 177)

*- إن الصفحات المشار إليها ضمن الجدول تشير إلى الموطن الرئيسي الذي تحدده التيمات الكبرى.

الفصل: 3 المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية	القاهرة الجديدة	أزمة المنتمي إلى اليمين. وأزمة المنتمي إلى اليسار (ص: 206)
	خان الخليلي	المنتمي الاشتراكي (ص: 211)
	بداية ونهاية	المنتمي الغامض (ص: 215)
	الثلاثية	المنتمي اليساري إلى جانب العلم والمجتمع الإنساني (ص: 229)
	أولاد حارتنا	المنتمـــي بين العلم والدين والمجتمع (ص 225).
	اللص والكلاب	المنتمي المتمرد (ص: 264).

ونشير هنا إلى أن النظام العام لمجموع هذه التيمات الكبرى يحدد - كما بينا سابقا - معنى المأساة في روايات نجيب محفوظ. والملاحظة الأساسية التي يبينها هذا التوزيع الموضوعاتي، هي أن الناقد لم يُخضِع المادة الروائية المدروسة للتسلسل التاريخي حسب صدورها، كما أنه كرر الكلام عن روايات تَعَرَّضَ لها في فصل سابق، وهذا يقدم دليلا آخر على محورية التناول الموضوعاتي للروايات المدروسة، فما كان يهتم به الناقد في المقام الأول هو القضايا لا التطور الفني لروايات المبدع. وقد نتج عن هيمنة الرؤية الموضوعاتية، تجزيء بعض الأعمال الروائية المدروسة وغياب النظرة الشمولية لعالمها التركيبي، وهذا سببُ وجود المفارقات والاختلاف في تسمية تيمة واحدة هنا وهناك. وإذا نظرنا إلى الجدول السابق سنلاحظ مثلا أن الثلاثية خضعت لتحديدين "تيماتيين" تُحدثُ المقارنةُ بينهما كثيرا من الالتباس:

فالثلاثية في الفصل الأول تشير إلى اللامنتمي العربي وإغراء الانتماء، وفي الفصل الثالث تدل على المنتمي اليساري المهتم بالعلم ونموذج المجتمع الإنساني، والاختلاف بين الحالتين شاسع، وهذا راجع كما قلنا إلى تحكم النظرة التجزيئية والآنية التي اعتمدها الناقد في التحليل، ذلك أنه استخلص التيمة الأولى في الفصل الأول اعتمادا على دراسة شخصية كمال الرئيسية في الثلاثية. بينما اعتمد في استخلاص التيمة الثانية في الفصل الثالث على دراسة الشخصيات الأخرى اليسارية في الثلاثية، وأمام ازدواجية زاوية النظر هذه تضيع الوحدة الموضوعية الرئيسية للرواية. وكثيرا ما قاد التناول التجزيئي النقاد

الروائيين العرب إلى الضياع في عالم المحتويات الروائية. ومع ذلك فنحن نعتبر غالي شكري من أكثر النقاد الروائيين طموحا إلى تحقيق وحده الرؤية الموضوعاتية، ولكن الممارسة كانت تقضي احيانا عكس مضامين هذا الطموح[105].

جـ ـ التأويل:

قدمنا بعض أنماط التفسير سابقا، وذلك اعتمادا على ما لاحظناه من استخدام العلوم المساعدة، كعلم الاجتماع وعلم النفس والمعطيات الحضارية العامة، ذلك أن الناقد لم يكن يقف عند حدود وصف التيمات الأساسية والفرعية، وإنما يقدم أيضا الأسباب الموضوعية التي جعلتها تظهر في أدب نجيب محفوظ، بحكم أنه كان يضبط مكانتها ضمن إطار حضاري عام أو ضمن حياة فرد خاص إذا تعلق الأمر بالتفسير النفسي.

ولا نريد أن نعود هنا إلى ما كنا تحدثنا عنه سابقا بخصوص التأويل المصاحب للتفسير، وسنكتفي بالإشارة إلى نوع آخر من التأويل لجأ إليه الناقد وهو التأويل الرمزي. وقد جاء حديثه عنه، أثناء دراسته لرواية **اللص والكلاب**، عندما كـــان يعبر عن ذلك الطموح إلى بلورة الرؤية الشمولية الواحدة التي تحدثنا عنها قبل قليل، أي البرهنة مثلا على أن العمل الروائي هو وحدة كلية رامزة إلى الواقع، وليست عاكسة له في جزيئاته فحسب. وسنلاحظ كيف أخذ الناقد يبتعد قليلا عن النظرة التجزيئية التي كان مُهوّسا بها في بعض جوانب تحليله السابق. وفي هذا الصدد نراه يقول:

"إن رمزية اللص والكلاب تكمنُ في بناءها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل. أي أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور، وغيرهم من شخصيات الرواية مجرد أدوات تعبيرية في يدي الفنان يصوغ بها عالما كاملا يرمز في شموله إلى عالم كامل آخر (...) فلا ينبغي أن نُسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجي ونقول إننا نفسر ما تنطوي عليه من رموزه، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شيء، وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ترمز إلى كل شيء "(ص: 258).

وقد لجأ غالي شكري قبل دراسته لهذه الرواية إلى استخدام التأويل، خصوصا عند تحليله لرواية أولاد حارتنا، وهي رواية ذات طبيعة رمزية، فوجد أن مراحلها الثلاث

---

[105]- انظر المقارنة أيضا بين تيمة خان الخليلي في الفصل الثاني، و تيمتها في الفصل الثالث من خلال الجدول السابق.

الأولى ترمز إلى هيمنة الدين، أما المرحلة الرابعة فترمز إلى هيمنة العلم (ص: 254 _ 255). على أنه لم يضع حدودا صارمة لعملية التأويل، إذ أعطى لنفسه، في أغلب مواطن دراسته لهذا النص، كامل الحرية في افتراض ما يعن له من تأويلات محتملة:

_ "فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها، ويمكن أن تكون رمزا مزدوجا..."(ص: 231).

_ "ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التي تقودنا في طريق الثورة: آية المعرفة. ومن حرفة صاحب الإسم - وهي "السحر" - نستدل على مادة هذه المعرفة، وهي القوانين العلمية المضمرة في المجتمع والطبيعة على السواء "(ص: 247).

والطابع الغالب في التأويل الرمزي - كما نلاحظ - هو طابع وَضع الفرضيات، وحتى عندما يلجأ الناقد إلى التعليل اعتمادا على العناصر النصية، فإنه لا يأخذ بالضرورة كل جوانب النص بعين الاعتبار، وإنما يختار منها ما يُلائم اقتراحاته التأويلية، وهذا منزع انتقائي أشرنا إليه سابقا.(ص: 238).

د ـ التقويم الجمالي

لسنا في حاجة إلى التأكيد بأن عمل الناقد التحليلي يكاد يخلو من الدراسة الجمالية. ولعلنا نذكر كيف أن غالي شكري كان ينظر إلى البناء الدلالي باعتباره أيضا بناء جماليا، وهو ما أشرنا إليه سابقا بدراسة شكل المحتوى.فالبنية الفنية حسب تصور غالي شكري لا تنفصل عن البنية الموضوعاتية، وهو لذلك عندما يتحدث عن مفهوم البناء لا يقصد به بناء شكليا أو تعبيرا بلاغيا، بل نظاما من التيمات المترابطة فيما بينها بشكل غير محسوب دائما على مقاس النص المدروس[106]. ولا يعني مفهوم "الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية" الذى أشار اليه أحيانا (ص: 18) إلا صورة من صور هذا البناء التيماتي نفسه. وإذا كان الناقد لم يفصل بين الشكل والمضمون فإنه غيَّبَ بشكل واضح مشاكل الشكل في مشاكل المضمون، وهذه نتيجة منطقية لغلبة الموضوع في النقد الموضوعاتي.

[106]- انظر بعض المواطن التي تحدث فيها الناقد عن مفهوم البناء باعتباره بناءا موضوعاتيا أي شكلا للمحتوى. صفحات: 8، 104، 108، 113، 114 و أغلب هذه الصفحات تحدث فيها عما سماه: " البناء التراجيدي ".

هـ - اختبار الصحة:

بينا في موطن سابق أن اختبار الصحة يَفترض أن تكون للمنهج بعض خصائص النظرية العلمية التي تقبل التطبيق على نصوص متعددة، غير أننا لاحظنا أن المنهج الموضوعاتي يُعادي في الغالب كل توجه إلى الوحدة النظرية، فهو يترك للناقد حرية كاملة في الاستفادة من كل المناهج، كما يفسح مجالا لاستخدام الطاقات الحدسية والتأويلية الحرة. وهذا هو السبيل إلى إضعاف الحس المعرفي في أية ممارسة نقدية تأخذ بمثل هذا المسار.

لكل هذه الأسباب نرى أن المنهج الموضوعاتي المـُمارس على الرواية في العالم العربي يَضعُف فيه الاستدلال المنطقي، وإن كان لا يتخلى كليا عن استخدام الربط المنطقي في نطاق تحليل بعض الجزئيات، كما أنه "منهج" لا يؤكد - وخاصة في صورته التي مارسها غالي شكري – أنه مُنطلقٌ من نظرية نقدية واضحة المعالم، كما أنه لا يطور نظرية معطاة سلفا، ويكفي أن نتأمل طبيعة تسمية هذا المنهج لندرك أن كلمة "منهج" فيه لا تحمل كامل دلالتها المفترضة، فعندما نقول "المنهج الموضوعاتي" نحول للتو المنهج إلى موضوع، أو نطابق بين المنهج والموضوع. وما دامت النظرية غائبة أصلا في هذا المنهج، فإن الذي يحل محلها دئما هو الموضوع بكامل حضوره.

هنا ندرك كيف سيصبح من المتعذر على أي ناقد موضوعاتي أن يلجأ إلى اختبار الصحة لأنه لا يطبق نظرية نقدية مرسومة المعالم يمكن أن تُختَبَر فعاليتُها في التحليل وإنما يمارس خبرة نقدية، بكل ملكاته الذاتية والمكتسبة على السواء، في شكل مزيج لا يعرف الوحدة أبدا.

و يمكن لناقد النقد - وهو يتحدث في إطار اختبار الصحة - أن يقول، اعتمادا على مراقبة تحرك المنهج الموضوعاتي في العالم العربي عبر النصوص الروائية المدروسة واعتمادا أيضا على تسجيل عدم استقرار هذا المنهج على وحدة متماسكة في التحليل، بأنه ليس في إمكانه، وهو على حاله هذه أن يبني معرفة متكاملة أو منهجية خاصة بدراسة النصوص الروائية العربية. وسيكون في الحدود القصوى قادرا على أن يمتع القراء العاديين الذين يبحثون عن المعلومات العامة، ويرضي رغبتهم في تنويع مسالك البحث التجزيئي.

ـ استنتاجات:

ـ لم يكن النقد الموضوعاتي الذي مارسه غالي شكري نسخة مطابقة للنقد الموضوعاتي الغربي، وذلك لأن صوت الموقف الإديولوجي للكاتب كان واضحا فيه، دون التخلص من النظرة الانعكاسية لعلاقة الرواية بالواقع.

ـ كما أن نشأة(*) هذا المنهج في العالم العربي لم ترتبط بالضرورة بالعودة المباشرة إلى أصول نظرية محددة في الغرب، كما حدث مع مناهج أخرى. فلم نصادف أي إشارة إلى رواد المنهج الموضوعاتي، إلا ما كان من الاستفادة العامة من الأدب الوجودي عن طريق المقارنة واستحضار بعض مصطلحات الفلسفة الوجودية.

ـ تلتقي الممارسة النقدية الموضوعاتية لغالي شكري - رغم ذلك - مع النقد الموضوعاتي الغربي في جعل التيمات محورا أساسيا في تحليل النصوص الروائية.

ـ كما تلتقي معه أيضا في تطعيم الموضوعاتية بالمناهج المختلفة، اجتماعية، ونفسية، بالإضافة إلى تاريخ الحضارة. فضلا عن استخدام المقارنات والمعارف الموسوعية.

ـ ألفتْ التعدديةُ المنهجية التي سار عليها "غالي شكري" عمليا كل وحدة منهجية كما غابت بسبب ذلك سلطة النظرية النقدية الواحدة، لصالح سلطة الموضوع.

• وبحكم تناول غالي شكري لروايات كاتب واحد، وهو نجيب محفوظ، كانت الممارسة النقدية الموضوعاتية تبحث عن نسق فكري عام يحتوي مجموع التجربة الإبداعية للكاتب. غير أن النظرة التجزيئية حالت في بعض الأحيان دون تحقيق هذا الهدف.

• ونظرا لسلطة التيمات في الممارسة النقدية الموضوعاتية، فإن الدراسة الجمالية تحولت من الشكل إلى المحتوى، فكان الحديث مثلا عما يُسمى بالبناء الفكري، أو الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية. وغاب بسبب ذلك الاهتمام بالبناء النسقي التعبيري والجمالي.

• تنحصر أهمية النقد الموضوعاتي الذي اتَّبعَـهُ "غالي شكري" إذن في جانب البحث الدلالي، وفي أصول التيمات الروائية بنوع من المبالغة في الافتراضات التأويلية وذلك بسبب تدخل الحدس وغلبة الأسلوب السردي على حساب الربط المنطقي، وأخيرا بسبب المواقف الاديولوجية المباشرة الواردة أحيانا.

---

*- نتحدث هنا عن النشأة فقط أما هذه الاستفادة المباشرة فقد ظهرت في وقت متأخر جدا أي عندما نشر د. عبد الكريم حسن دراسته عن الموضوعاتية البنيوية في شعر السياب (انظر القسم اللاحق من الدراسة).



• في النقد الموضوعاتي للشعر:

- الموضوعية البنيوية -

- الأهداف المنهجية:

إنه لم يعد من المقبول في وقتنا الحاضر - وخصوصا إذا تعلق الأمر بقيام بحث في مستوى أطروحة دكتوراه الدولة - أن يعترف الباحث منذ البداية أنه ليس قادرا على اعتماد منطلقات منهجية، متذرعا بكثرة المناهج في الساحة النقدية وبصعوبتها حتى على المختصين موحيا بذلك لقرائه - ربما من حيث لا يشعر- بأنه لا يعتبر نفسه من بين هؤلاء المختصين. وإنه لأمر شديد الأهمية أن ينتهي باحث بعد إنجاز بحثه في موضوع معين إلى تعديل منطلقاته المنهجية، فهذا يدل على أنه كانت له منطلقات منهجية منذ البداية غير قائمة على أسس معرفية متماسكة ولذلك لم تبرهن على نجاعتها في التطبيق. ولكن حين يعتبر الباحث أن كتابه النقدي هو مجرد مغامرة للبحث عن منهج أثناء تحليل الأعمال الأدبية، فهو يدفعنا مباشرة إلى طرح السؤال التالي: هل هناك إمكانية قائمة فعلا ينطلق فيها الناقد من لاشيء ليصل في نهاية بحثه إلى منهجية مُستحدثة؟ وهل يمكن لهذه المنهجية أن تتجاوز جميع المناهج المتداولة سابقا والتي لم تكن وليدة يوم أوليلة بل عبر مسار تاريخي طويل الأمد من المحاولات والجهود البشرية المتعددة؟.

عندما نتأمل الفقرة التي صدَّر بها د. عبد الكريم حسن كتابه: "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب"(*) نستطيع أن نستخلص كل النتائج الدالة حول هذا الموضوع:

"... وفي كل هذا وذاك، فقد تخيرنا الاستمرار في العمل حتى استقام لدينا منهج في البحث العلمي. ولمسنا بشكل محسوس ثمرات العمل الطويل. ونحن لا نشير إلى ذلك إلا لكي نؤكد أننا لم نتلمس خطى منهج محدد سلفا، ولقد كان هذا من السهولة، خصوصا وأن المناهج النقدية في الأوساط الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي فيه حتى على المختصين، وهذا ما يعلنه صراحة رجيه فايول Roger Fayolle أستاذ النقد في جامعة السربون " ص 31.

ويمكن تلخيص الأفكار التي أوردها على الشكل التالي:

(*) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت 1983.

- يمكن الانطلاق في البحث النقدي قبل امتلاك أي تصور منهجي محدد.
- لا يمكن تلمس معالم المنهج إلا بعد التقدم في البحث.
- لا يستقيم المنهج العلمي إلا انطلاقا من مجهود فردي.
- صعوبة إدراك المناهج على المختصين تبرر إبطال قيمتها والشروع في البحث الخاص والفردي عن منهج مبتكر.

والسؤال الجوهري الذي ينبغي وضعه هنا هو: كيف يمكن الانطلاق في البحث دون تلمس خطى منهج محدد موجود سلفا ودون استيعاب المجهودات الأساسية للبحث في المناهج عبر محطات تاريخية معلومة؟ وهل يمكن لقرار فردي ينفي كل ما هو موجود سلفا أن يوصلنا بحجة "صعوبة ادراك ما هو موجود" إلى بناء منهج واعد بعطاء يذكر في البحث العلمي؟. ألم يكن من المنطقي أن يختار الناقد الابتعاد عن البحث في مجال المناهج ما دام قد وجد صعوبة في فهم جميع ما هو موجود منها في الغرب على كثرته.

وينبغي التنبيه إلى أن عمل "الناقد" ليس له علاقة أصلا بالبحث في المناهج، فهو دراسة في الأعمال الشعرية لبدر شاكر السياب، واعتبار الدراسة رحلة للبحث عن منهج غير مقنعة من الناحية المنطقية، لأن الهدف من دراسة النصوص الأدبية ينحصر أساسا في نطاق المعرفة وليس مجال معرفة المعرفة، دراسة الأعمال الأدبية تنكب على تحليل الأدب وفهمه وتفسيره أو تأويله، أما البحث في المناهج فينكب على الكيفيات والوسائل التي تجعلنا قادرين على دراسة الأدب وفهمه أو تأويله.

هناك إذن اضطراب لدى عبد الكريم حسن في مسألة تحديد موضوع الدراسة واختيار الرؤية المنهجية التي يمكن أن يدرسَ بها الأعمال الأدبية وخصوصا الأعمال الشعرية لبدر شاكر السياب. لقد كان من الأنسب، منذ البداية، أن يشير الناقد إلى أنه اختار التصور الموضوعاتي وهو ما فعله متأخرا حين قال:

"منهجنا موضوعي(*) بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب" (ص: 32).

---

*- لا يقصد الناقد بمصطلح " موضوعية " المعنى المعاكس لمصطلح الذاتية، بل هذه هي ترجمته الخاصة لمصطلح: thématique

ونراه بعد ذلك يستفيد مباشرة من النقاد الموضوعاتيين وعلى رأسهم "جان بيير ريشار"، ولكنه لم يأخذ من المنهج الموضوعاتي إلا جانبا جزئيا هو في الواقع متصل بجميع المناهج، ونقصد بذلك الإحصاء statistique. إذ يعتقد أن الدراسة " الموضوعاتية " التي يأخذ بها تعتمد أساسا على القاعدة اللغوية. ونقطة البدء في ذلك:" تكنيس"(كذا) الأعمال الشعرية الكاملة إحصائيا "(ص: 33) ولذلك فهو يُعدُّ صراحة كل تحليل للعمل الأدبي (ص 32 فقرة 5)، ويَعْدِلُ عن ذلك بعد صفحتين فقــط حينما يشير إلى أن عمله يتراوح بين التحليل اللغــوي الشكلي والجزئي و"دراسة الموضــوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي يُنظِّمُه "(ص:35)، بمعنى أنه كان يفكر في المنهج عن طريق التحليل ذاته بوسائل الحدس، وهذا عمل غير فعال في تحليل الأدب وإنتاج معرفة بخباياه التركيبية والدلالية.

ويفاجئنا الناقد بتغيير آرائه على الدوام بحيث يتبنى تصورات مناقضة لما سبق أن أعلن عنه قبل قليل؛ فبعد أن اعتبر أن تحديد الموضوع في عمله "سيعتمد على القاعدة المعجمية lexical substrat الماثلة في العمل الأدبي (ص 32)، نراه يُلغي ذلك بمرتكز آخر فيقول بعد صفحتين: "نقطة الارتكاز في التحليل هي النص، فتحليلنا نصي (Analyse contextuel)[*] لا علاقة له بالقاموس.."(ص 35). ونلاحظ هنا مجانبة الصواب في الترجمة عندما يجعل كلمة نصي مقابلا لكلمة contextuel في حين أنها تعني "سياقي" والفرق شاسع بين الدلالتين.

لقد اكتشف الناقد، في تحول مفاجئ، خلال كتابة مقدمته، أن تناوله للمفردات وإحصاءها في دواوين السـياب، سوف لن تكون له فائدة ملموسة، لذلك انتقل إلى الحديث عن ضرورة تحليل هذه المفردات في ضوء النص نفسه باعتباره كلا. وهذا على كل حال جانب إيجابي ويستفيد من التقسيم الذي أقامه "غريماس (Greimas) بين النويات الدلالية الذرية Sèmes Nucléaires والنويات الدلالية النصية (Sèmes contextuelles (ص 36) (الأصح أن يقول النويات الدلالية السياقية) ونراه فيما بعد يعتبر النص حَكَماً في تحليل المفردات، وأن تحديد المعجم اللفظي ليس إلا خطوة أولية تفقد قيمتها عند الانتقال إلى الخطوة التالية أي تحليل النص (ص 36 فقرة 5). ونرى أن الترجمة الأكثر دقة للمصطلحين اللاتينيين الذين استخدمهما غريماس هنا هي على التوالي: نويات

---

* - تبدو الترجمة هنا غير دقيقة، فالأصح ترجمة كلمة lexical بمعجمية و contextuel بسياقية.

دلالية ذرية ونويات دلالية سياقية، ويقابلها ايضا: الوحدات الدلالية ثم الوحدات الدلالية السياقية

إن إشارة الناقد إلى عدم اهمية المفردات بالقياس إلى السياق العام للنص، كما هو مفهوم من كلامه، مسألةٌ ايجابية في التحليل، فهي تجعل الدراسة تسير مجددا في إطار المنهج البنيوي الذي يَنْظُرُ إلى الوحدات البانية للنص في ضوء سياقه العام. وهذا ينسجم على كل حال مع عنوان الكتاب الذي يتحدث عن **الموضوعية البنيوية**، ولكنه يتعارض مع المقدمة التي تعادي المناهج ولا تعكس الهم البنيوي منذ بدايتها. ويبدو لنا أنه لم يكتشف البنيوية إلا في آخر المقدمة وهذا لا يعني بالضرورة أنه سيطبقها في دراسته التحليلية لشعر السياب كما سنرى.

أشار الناقد في الفصل الأول، وهو خاص بالمنهج، إلى أن دراسته تَتَّبِعُ الخطوات التالية الماثلة في ثلاث مستويات:

- مستوى ظهور المفردة في البيت.
- مستوى البيت في القصيدة.
- مستوى القصيدة في الديوان (ص: 37).

ويشير في هذا المستوى الثالث إلى أنه إذا ما وُضعت القصيدة في إطار المرحلة التاريخية التي كتبت فيها فستقدم لنا الكثير لفهمها (ص: 37). كما يرى إمكانية استفادته من جان بيرر ريشار وخاصة في جانب اعتماده على التحليل النفسي وآلية الوصف (ص 37)، ولن يلجأ إلى ذلك إلا عندما يواجه في النص بعض الكلمات ذات القدرة **الإيحالية** **connotative**، التي يُعبر عنها بفيض المعنى. **Exubérance de sens**.

وقد قادته استفادته المتكررة من جان بيير ريشار إلى مناقضة موقفه من أرسطو الذي آخذه بأنه كان ينطلق في دراساته من العام إلى الخاص، في حين أن الدراسات الحديثة تنطلق من الخاص إلى العام (ص 31 - 32)، ولم ينتبه إلى أنه عاد هو نفسه إلى منهج أرسطو حينما أشار في الصفحة 38 من الفصل الأول إلى الاعتقاد بأن دراسة **الموضوع الرئيسي** **Thème principal**، تفضي بالضرورة إلى **الموضوعات الفرعية** **sous thèmes** التي تنبثق عنه (ص 38).

وفي هذا الصدد يميز الناقد منهجه عن منهج "جان بيير ريشار"؛ فإذا كان هذا يرى أن القراءة الموضوعاتية من حيث المبدأ هي قراءة حرة (ص 38) فهو على العكس من

ذلك يرى أن منهجه مقيد في مدخله بالموضوع الرئيسي: "فاكتشاف البنية الموضوعية (بقصد الموضوعاتية) للعمل الأدبي لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموضوع الرئيسي" (ص38).

و أهداف الناقد من دراسته الموضوعاتية هذه هي اكتشاف **الشبكة الموضوعاتية** grille thématique التي تنتظم تجربة شعرية كاملة من خلال ديوان السياب، أي من خلال مرحلة شعرية معينة. وتعبر هذه الشبكة في نظره: "عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة، وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتحتل الموضوعات الفرعية غصونها، وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر(...). وهنا نلاحظ أن نقطة الوصول في منهجنا كما هي الحال في منهج J.P. Richard نقطة مشتركة، وهي اكتشاف البنى أو شبكات العلاقات بين الموضوعات أو تنظيم العالم الذي تصوّره الفنان "(ص 39).

فالغاية إذن من وصول الناقد عبد الكريم حسن إلى شبكة العلاقة بين الموضوعات هي إدراك رؤية العالم عند الشاعر. وهذا الهدف يتلاءم مع الفلسفة الظاهراتية التي يَستند إليها المنهج الموضوعاتي في أوربا، وهي ترى أن أفكار المبدع عبارةٌ عن مقولات فكرية دالة على نوعية نظام الأفكار في ذهنه. وباكتشاف نظام هذه المقولات نكتشف أيضا نوعية تفكير المبدع. وقد سبق أن أشرنا في مدخل كتابنا هذا إلى أن هوسرل يرى أن الوعي والعالم الخارجي يجسدان "حقيقة ملموسة، وعندما يتخذ الفكر من العالم موضوعا للتفكير فإنه يتجه إليه مباشرة، لذلك يُصبح من الطبيعي أن نتعرف على الحقيقة من خلال تحديد مضامين الوعي "[107].

ولابد أن نُلخص هنا تلك التناقضات الأساسية التي حددت تصور الناقد لمنهجه الخاص، فإذا كان عنوان البحث كما أشرنا يجسد حضور الموضوعاتية والبنيوية؛ فإن المقدمة تعكس في بدايتها اضطرابا منهجيا واضحا يجعل الناقد بعيدا عن التقيد بمنهج محدد. غير أننا لا نلبث أن نجده يعتصم بالموضوعاتية ثم بالتاريخ ثم التحليل النفسي، لتظهر بعد ذلك البنيوية بشكل مفاجئ بحيث يتخلى عن كل تحليل خارجي حين يقول في نهاية

---

[107] - روبرت ماجليولا: "التناول الظاهري للأدب " نظريته و مناهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول عدد: 3. 1981. ص 183.

الفصل الأول: "فلقد أهملنا كل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي من نفسانية Psychologique واجتماعية واقتصادية "(ص 48).

وتستقر الدراسة إذن على البنيوية الحرْفية المعززة بالإحصاء. والبنيوية كما نعلم تُلغي الذات المبدعة، وهذا في الواقع إلغاء ضمني للمبدأ الموضوعاتي ذاته باعتباره دالا في شبكات علاقات النص على رؤية المبدع، كما يلغي الناقد المحيط وينظر إلى النص: "كشيء objet تلتقي معانيه من خلال مجموعة من العمليات الذهنية "(ص 49).

وتفيدنا المناقشة التي حرص الناقد على إثباتها في مدخل كتابه - وهذا عمل إيجابي قام به في نظرنا - في تحديد قيمة عمله سواء من جانبه المنهجي أم التطبيقي. فقد لاحظ غريماس وهو من بين أعضاء اللجنة، أن اختيار الباحث للموضوعاتية كمنهج للدراسة يوقفنا على مشكلة أساسية أولى، وهي ما هو هذا الموضوع thème؟ كما أنه يتساءل عن جدوى **الإحصاء** في مجال بحث من هذا النوع: "فالإحصاء يعطي الانطباع بالعملية ولكنه يؤسفني أن أقول بأنه انطباع فحسب، فعلى أي شيء يبرهن الورود الكثير لكلمة حب مثلا"(ص 15).

وينتهي غريماس إلى ملاحظة أن كثيرا من المفاهيم التي اعتمدها الناقد لم تكن مطابقة لأصولها، وأنه تم استخدامها بالمعنى العادي، مهتديا في دراسته بالحدس لا بالمنهج (ص 17). وكلام غريماس هنا يؤكد لنا أن الناقد لم تكتمل له بالفعل أداة منهجية واضحة.

وقد تركزت جميع الانتقادات التي قدمها الأساتذة المناقشون لهذا العمل على: عدم القدرة على الإقناع باللجوء إلى الجمع بين الرزتين **الزمانية** **diachroniques** **والتزامنية** **synchroniques** في رسالته (ص 20)، وهو ما لاحظناه حتى على مستوى الجانب النظري في تبني منطلقات منهجية **محايثة** **méthodologie immanente** لطبيعة النص الشعري، وأخرى خارجية والتخلي فيما بعد عن بعض ما تبناه سابقا.

كما تركزت الانتقادات الموجهة إليه أيضا على مبدأ الموضوع وكيف تم تحديد مفهومه؟ ذلك أن كثيرا من الصعوبات تقف دون هذا التحديد.و أخيرا ما قيمة الإحصاء فعلا، خصوصا إذا جاءت أرقامه مطلقة، مثل إحصاء الباحث لعدد المرات التي يرد فيها اللون الأحمر عبر دواوين السياب، فقد رأى دافيد كوهن David Cohen، وهو أيضا من المناقشين، أنه: "إذا كان اللون الأحمر لا يرد إلا مرتين في الديوان الأول وخمس مرات في

الديوان الثاني واثنتي عشرة مرة في الديوان الثالث، فإن هذا لا يعني أن اللون الأحمر قد بدأ في السيطرة في هذا الديوان، فبإمكاننا أن نرد الزيـادة هنا إلى الزيادة في حجـم الديوان أو إلى أي علة أخـرى"(ص: 22).

ـ المتـن:

إن أهمية تطبيق بعض المناهج، وخاصة تلك التي تلتزم بالتحليل الداخلي للأعمال الإبداعية تأتي أحيانا من حصرها الدقيق للمتن المدروس. وهذه الخاصية هي ميزة في عمل عبد الكريم حسن؛ فهناك التزام كبير بالارتباط بالمتن المدروس وهو محدد بالدواوين الذي أصدرها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وقد تم تناولها في ترتيب صدورها التاريخي مما أتاح للناقد فرصة محاولة التعرف على الخط التطوري الذي سار فيه الشاعر، وهذا يعطي للدراسة النقدية الموضوعاتية التي مارسها بعض القيمة المعرفية في هذا الجانب بالخصوص لا نجدها كثيرا في الدراسات النقدية العربية المشار إليها سابقا.

ـ الممارسة النقدية (الوصف، التنظيم، التأويل):

اتبع الناقد خطة واحدة في التحليل تتكرر من ديوان إلى آخر مما جعله يعود إلى موضوعات بعينها مرات عديدة في كل دراسة جديدة. وهو ما أكسب الدراسة طابعا روتينيا لا يضيف الشيء الكثير لما قيل سابقا. وهذه ملاحظة شكلت أيضا نقطة أساسية في الانتقادات التي وُجهت لهذا العمل من قبل من أجاوزها علميا.

ونقدم هنا نموذجا عن الطريقة التي اتبعها الناقد في التحليل، وذلك من خلال عرضنا لما قام به في الفصل الخامس، وهو بعنوان: **"المرحلة الرابعة دراسة ديوان أنشودة المطر"**.

فقد لاحظ أن هذا الديوان يهيمن عليه موضوع رئيسي، وهو "الموت" ويتم ذلك خلال مستويات أربع.: ـ المستوى الإنساني ـ المستوى الشرقي ـ المستوى العربي ـ المستوى الوطني. هذا من الناحية الأفقية أما من الناحية العمودية فيرى أن الموت في ديوان أنشودة المطر تعبير عن واقعين متفاعلين في جميع المستويات المشار إليها:

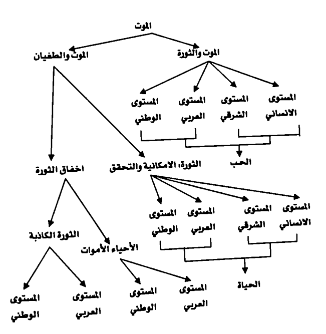
- الواقع الأول هو الموت والطغيان.
- الواقع الثاني هو الثورة (ص 175 ـ 176).

وهناك إلى جانب الموضوع الرئيسي، وهو الموت، موضوعات أخرى متصلة به لها حضورها أيضا في الديوان المدروس، وهي الحب، الحياة، وإخفاق الثورة.

ولا يمكن فصل التحليل الذي قام به لهذا الديوان ولغيره من الدواوين، في مجموع دراسته، عن وصف المادة الشعرية من حيث تشابك علاقاتها التيماتية، لذلك نجده يضع في نهاية تحليله لديوان أنشودة المطر خطاطة وصفية عامة تمثل **شبكة موضوعاتية grille thématique** للعلاقات التي تحكم الديوان، وقد جاءت على الشكل التالي مع تفصيل يهم جزئيات الموضوعات المطروقة:

شبكة العلاقات الموضوعاتية

في ديوان أنشودة المطر



ومن الملاحظات الأساسية التي ينبغي تسجيلها بصدد نوعية التحليل الذي مارسه الباحث، هو أنه لم يستخدم في ذلك أية وسيلة أو أداة إجرائية ذات طابع بنيوي للوصول إلى الشبكة الموضوعاتية grille thématique. فقد انطلق منذ البداية من موضوع الموت باعتباره محورا ثم انتقل إلى تفريع التيمات المنضوية تحته، اعتمادا على حدسه الخاص، وهذه ملاحظة أساسية قدمها "غريماس" سابقا. وهكذا فالإعلان عن المنهج البنيوي في آخر مقدمة الكتاب لم يكن له أي دور في جانب الممارسة، مادام أن التحليل مضى معتمدا على الحدس الخاص للناقد مع الإخلاص دائما للموضوعاتية.

وإذا اقتطفنا جزءا من تحليله لبعض النماذج الشعرية نكتشف أنه تحليل يبقى في معظم الحالات على مستوى السطح، أي في حدود التعليقات المألوفة في الدراسات النقدية التي تركز على الموضوع الشعري وتهمل الركائز الأساسية لشعرية النص وهي التي تكون عادة قائمة في الصور الشعرية والإيقاع والبنية التركيبية. وقد كانت هذه النقطة أيضا من المآخذ الأساسية لغريماس على هذه الدراسة وخاصة حين لاحظ قائلا:

"... فالبحث في الموضوع وكشف مكامنه لا يقدم لنا شيئا عن الشاعر (...) هل يمكن أن نميز من وجهة نظر المحتوى قصيدة أو رواية أو نصا أدبيا عن كتاب السياسة أو الفلسفة (...) فما عليك إلا أن تصحح بحثك بالشكل الذي تُبين فيه خصوصية الأدب أو الشعر من خلال الموضوع "(ص 14).

ونحن في النهاية لا نجد في تحليل الناقد سوى حضور الموضوعات وغياب ما يتميز به شعر السياب كخصوصية تعبيرية وتصويرية وجمالية متفردة.

ونعرض هنا للنص الشعري المـُعتمَد حتى نتبين طبيعة التحليل الذي مارسه الناقد؛ فهو يتحدث عن الموت والطغيان على المستوى العربي ويشرح بعض مقاطع شعر السياب في ديوانه أنشودة المطر فيقول:

"صورة الفلسطينيين إذاً، هي صورة المشردين الذين أخرجهم الطاغية من صعيد الآدمية، فصاروا يسكنون الكهوف لكي يموتوا فيها من الجوع والتشريد، لا يخلّفون وراءهم من أثر:

فاليومَ تمتلئ الكُهوف بنا ونُعوى جائعين

ونموت فيها لا نخلف للصغار على الصَخور

سوى هَباب، ما نقشْنا فيه من أسد طعين

وغوتُ فيها لا نخلفُ بعْدنا حتى قبور
ماذا نخط على شواهدها ؟ أ... "كانوا لاجئين "؟

وشواهد القبور هنا تمثل الضياع، فاللاجئون بلا هوية، وضياع الهوية يلاحقهم إلى ما بعد الموت ،حيث لا يمتلكون حتى القبور لدفن موتاهم " (ص 182).

فإلى جانب إهمال المستوى الشعري في هذه الأبيات هناك إضافات دلالية في التحليل يُقدمها الباحثُ دون أن تكون الأبياتُ مشتملةً عليها، وهو ما يُعطي للممارسة النقدية وجها مخالفا لحقيقة الشعر المدروس، ويمثل هذا مُشكلة كبيرة إذا تعلق الأمر بممارسة نقدية تنتسب للمجال العلمي الذي يُفترَضُ أن يكون حريصا على الصرامة المعرفية.

إن خروج الناس الموصوفين عن صفة الآدميين ليس سببا في تحولهم إلى ساكني كهوف وإنما العكس هو الصحيح، أي أن مظهر حياتهم الجديدة باعتبارهم قد سكنوا الكهوف هو الذي يدل على فقدانهم لآدميتهم. كما أنهم لم يسكنوا الكهوف لكي يموتوا فيها من الجوع والتشرد - فمثل هذا الكلام لا معنى له بالنظر إلى المضمون الانتقادي لسياسة المستعمر الـمُعبَّر عنه في النص - فهم سكنوا الكهوف قسرا والموت والجوع والتشرد كلها مفروضة عليهم.

وقد أهمل الناقدُ **الصورة الشعرية** figure poétique الأساسية في هذه الأبيات وهي:

وغوتُ فيها لا نخلفُ للصغار على الصُخور.
سوى هَباب ما نَقشْنا فيه من أسد طَــعين.

وهي صورة تحيلنا مباشرة إلى ذلك الإنسان البطولي في التاريخ القديم الذي لم يفقد أبدا آدميته رغم أنه كان قد سكن الكهوف، وقد خطّ على جُدرانها ملاحمه البطولية في صراعه مع الطبيعة برسم الأسد الطعين برماحه. ومن خلال هذه الصورة يشير إلى حالة الذل والمهانة التي لحقت بالموصوفين.

ويبتعد الباحث كثيرا عن مدلول المقطع الشعري عندما يرى: "أن شواهد القبور هنا تمثل الضياع"، مع أنها في السياق تشير إلى علامة دالة على تحقيق الذات وليس على الضياع، لأن الشاعر يرى أن ساكني هذه الكهوف سوف لن يُخلّفوا وراءهم حتى القبور، وهذا يعني أن القبر علامة إيجابية في النص، لأنه سيكون دالا على أن شخصا ما

كان هنا. والمنطق الدلالي للأسطر الشعرية يقول: وحتى لو خلفنا قبورا فماذا سنخط على شواهدها، هل نخط عبارة "أ..كانوا لاجئين !" هذا إن وُجدت القبور فعلا، لأن المسألة ليست إلا افتراضا، فلا القبور موجودة ولا شواهدُها موجودة. والنتيجة هي الضياع التام للهوية.

ويلتجئ الناقد إلى التأويل حينما يُصادف بعض الرموز، وهو تأويل يحيل مباشرة إلى ما هو خارج النص، مع أنه أكد في آخر مقدمته المنهجية أنه سوف يكون بنيويا في تحليله وسيتخلى عن أي تحليل اجتماعي أو نفسي. لذلك نجده مثلا يُعلق على السطرين التاليين:

مِنْ قاعِ قَبري أصيح
حتىً تئنَّ القُبور

"والقبر هنا في الواقع السياسي الذي يعيشه السياب واقعٌ خاص وعام"(ص: 191).
وفي هذا تأويل خارجي يتعارض بشكل واضح مع التحليل البنيوي ذي الطبيعة الداخلية. ويعلق على مقاطع شعرية أخرى قائلا: " وحفار القبول هنا هو السياب أو أي عراقي يَنشد الثورة ويجد نفسه يعيش حالة من التناقض الممزق "(ص: 204).

إن خروج الناقد هنا عن الرؤية الداخلية التي يفرضها المنهج الموضوعاتي البنيوي، يؤكد حقيقة طالما لاحظناها بخصوص التجربة النقدية العربية بشكل عام وهي غلبة الحس الاجتماعي في الممارسة النقدية العربية، فحتى النقاد الذين التزموا بالبنيوية ومنهم موريس أبو ناضر مثلا وسيزا قاسم وهذا الناقد نفسه، لم يستطيعوا أبدا فيما يخص التحليل التطبيقي أن يتخلصوا من الرؤية الاجتماعية. وهذه المسألة لا نجد تفسيرها في الواقع إلا عند الباحثين السوسيولوجيين الذين يرون أن قضايا المتجمع ومشكلة الانعتاق من القيود والبحث عن الكرامة في مناخ الحرية، هو ما عطل في الغالب مسار النقاد في العالم العربي عن إنتاج بحوث قمتم بالجوانب البنائية، ومنعهم أيضا من اتخاذ مواقف حيادية أو قريبة من الموضوعية في دراساقم النقدية للأدب.

ومع أن الناقد حرص في مقدماته المنهجية على أن يكون تحليله مراعيا لعلاقة الأجزاء بالكل، إلا أننا نلاحظ في التطبيق أن أغلب التحليلات لديه ظلت متصلة بالجزئيات؛ فالناقد يمضي مع القصائد معلقا على أجزاءها مَقطعا مَقطعا، أحيانا في خضوع للتقسيم العام الذي يضعه في بداية التحليل، وحينا آخر في غير خضوع لذلك، مما يجعل

الدراسة تضيع كثيرا في معالجة التفاصيل وهذا يخالف تأكيده السابق بأن الدراسة سوف تراعي البناء الكلي للقصائد وكذا بناء الديوان بكامله.

ويتبين لنا عند تحليله لقصيده "مرثل الأقنان" لبدر شاكر السياب أنه لم يضع أجزاء هذه القصيدة في إطار بناءها الكلي، كما لم يضع القصيدة ذاتها في إطار الدلالة العامة للديوان، بحيث ظل يقدم ألوانا من التأويلات لا نجد لبعضها مرتكزا في الديوان. وهو ما سنحاول أن نتبينه من خلال تتبع تحليله لهذا النص الأساسي في ديوان الشاعر.

يشير الدارس إلى أن ذاكرة السياب تتداعى فيها: "صور البؤس الاجتماعي والسياسي الذي عاشته جيكور" (ص 260). ونلاحظ منذ البداية كيف أن الباحث أضاف مسألة البؤس السياسي مع أن القصيدة ليس فيها أي إشارة إلى هذا المعنى. وبعد أن يورد المقطع التالي من القصيدة:

وتملأ رحبةَ الباحَة
ذوائبُ سُدرة غبراء تزحمـُها العصافير
تَعُدُّ خُطى الزمان بسقسقات، والمناقيرُ
كأفواه من الدِّيدانِ تأكل جُثة الصَمْت
وتملأ عالم الموت
همسهمة الرثاء، فتفزع الأشباحُ تحسب أنه النور
سيشرق، فهي تُمسكُ بالظلال وتَجُرُ الساحة
إلى الغرف الدُّجية وهي توقظ ربة البيت:
" لقد طلع الصباح ". وحين يبكي طفلُها الشَّبحُ
تهدهده وتُنشد: " ياخيول الموت في الواحة
تعالي واحملني، هذه الصحراءُ لا فَرَحٌ
يَرف بها ولا أمْنٌ ولا حُب ولا راحة.

يقول معلقا وهو يَنثُر الأبيات نثرا مباشرا:

"فلقد تحول المنزل إلى عالم موت، لأن ساكنيه هجروه وحلت محلهم الأشباح. والمنزل لشدة وحشته وإقفاره من علامات الحياة أرادت الأشباح، حتى الأشباح أن تهجره "(ص 260).

فإذا كان صحيحا أن منزل الأقنان تحول إلى عالم للموت بسبب هجر ساكنيه له وحلول الأشباح محلهم، فإن إشارة الباحث إلى أن الأشباح نفسها من شـدة وحشة المنزل وإقفاره أرادت هي الأخرى أن تهجره، يعد تحريفا للمقطع الشعري يحول دون إدراك جمالية بناء الدلالة فيه. لقد كان من الضروري أولا تمييز تلك الاستعارة الداخلية التي ولدها الشاعرُ في المقطع، وهي تجعل من الضروري اللجوء إلى التمييز بين نوعين من الأشباح: الأشباح الحقيقية والأشباح غير الحقيقية. فالأولى هي تلك التي قال عنها الشاعر:

فتفزَعُ الأشباحُ تحسبُ أنه النُورُ

سيُشرِقُ، فهي تُمْسكُ بالظلال وتَهْجُر الساحة.

ويشير هنا إلى أشباح الموتى التي اتخذت لنفسها مَسكنا في منزل الأقنان وساحته، لكنها عند طلوع الصباح تهجر الساحة خوفا من النور - تأكيدا لما تحكيه الأساطير عن الأشباح وخوفها من النور - ثم تعتصم بالغرف الدجية وتستقر بها بعيدا عن النور. غير أن الباحث اعتقد أن الأشباح نظرا لخلو البيت من علامات الحياة فإنها ترغب في هجره، وهي في الواقع إنما تهجر الساحة إلى الغرف الدجية خوفا من النور. أما الشبح الثاني غير الحقيقي فهو إشارة مباشرة إلى الطفل الهزيل مع أمه التي جف لبُنها، وهما لا يزالان يسكنان فعلا منزل الأقنان. والأشباح الأولى (الحقيقية) هي التي توقظ ربة البيت عندما تهجر الساحة إلى الغرف الدجية:

.... وتهجُر السّاحة

إلى الغُرف الدُّجية، وهي تُوقظُ ربَّة البَيْت:

..... وحين يبكي طفلُها الشَّبحُ

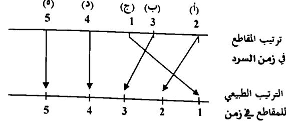
تهدهدُه وتُنشد: "يا خُيولَ الموْت في الواحَة...

وهنا نلحظُ الإشارةَ المباشرةَ إلى الطفل الشبح كما نرى. ونحن نشير إلى أن الأم هي أيضا شبح غير حقيقي لأن جوع طفلها الذي أحاله إلى شبح لا يمكن أن يكون إلا بسبب جوع الأم أيضا، بمعنى أننا نبني معنى الأبيات اعتمادا على العلاقات المنطقية، وإن كانت المقاطع الأخرى من القصيدة التي لم يشر إليها الناقد تؤكد لنا بشكل مباشر أيضا ما ذهبنا إليه. يقول الشاعر في المقطع الثالث من نفس القصيدة:

وطفلٌ ماتَ لما جفَّ درٌّ.   مـــاتت المعزى

وجاءتْ أمه فالثديُ لا لـبنٌ ولا لحـمُ.

والشاعر يشير هنا إلى مصير طفل وأمه من بين أمهات وأطفال منزل الأقنان، وهو نفس المصير الذي ينتظر الأم وطفلها الموصوفان في المقطع الأول، علما بأن القصيدة ذات بناء سردي يمكن إعادة ترتيب مقاطعها حسب نظام القصة على الشكل التالي، وهي تحتوي على خمسة مقاطع:



وهناك تعليقات أخرى يقدمها الناقد تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنه لم يدرك المعنى الكلي لقصيدة منزل الأقنان، بل إنه أفرغها من قيمتها الدلالية والجمالية على السواء. يقول معلقا على المعنى العام في القصيدة:

"ويقابل السياب بين الحياة العادية التي كانت تسود منزل الأقنان وحالة الموت التي يحياها السياب في زمن الغربة والمرض. السياب هنا يُرثي "منزل الأقنان" ولكنه يريد الإنتقال عبر ذلك إلى رثاء نفسه "(ص 260 _ 261).

أولا لا نفهم جيدا ماذا يَقصد الناقد بالحياة العادية التي كانت تسود "منزل الأقنان". ذلك أن القصيدة فيها تصوير لحياتين الأولى مُشرقة تشير إلى الماضي البعيد، حيث كان منزل الأقنان عامرا بأهله يضج بالحياة حُلْوها ومُرِّها، وهي التي تتحدث عنها الأبيات التالية من المقطع (جـ) في زمن السرد temps narratif المشار إليه في الرسم سابقا:

ألا يا منزل الأقنان، كَم من ساعد مَفتول
رأيتَ ومن خُطى يَهتزُّ منها صَخرُك الهاري !
و كم أغنية خَضراءَ طارت في الضُّحى المغسول

بالشمس الخريفية.
يُحَدِّثُ عن هوى عاري.
كماء الجدول الرقراق ! كم شَوْق وأُمْنية !!
وكم ألم طَوَيْتَ وَكم سُقيت بدمع جاري !؟
وكم مَهْد تهزهزَ فيك: كم موت وميلاد
ونار أُوقدَتْ في ليلة شتائية !!
يدندن حولها القصَّاص: " يُحكَى أن جنية..."
فيرتجفُ الشيوخُ ويصمُتُ الأطفالُ في دَهَش وإخلاء
كأن زئير آلاف الأسود يَرنُ في واد
و قد ضلوا حيارى فيه، ثم تَرن أغنية:
"أتى قمر الزمان...، ودندن القصاص ! " جنية "(108)

فإذا كان الناقد يقصد أن الشاعر يقابل حياته الخاصة المرَضية بهذه الحياة - إذ فهمنا من هذه المقابلة: المماثلة، كما هو ظاهر من خلال الفقرة السابقة من كلامه - فإن ذلك غير مقبول منطقيا، لأن صورة الحياة المشرقة التي تضج بالحياة كما يمثلها المقطع (جـ) تتناقض مع حالة المشاعر المرضية المأساوية.

ولعل الناقد كان يريد أن هذه المقابلة التماثلية موجودة بين مقطعين (أ) و(ب) من زمن السرد وهما معا يصوران الحالة المأساوية التي آل إليها منزل الأقنان بعد أن كان عامرا بأهله فأصبح خرائب تسفيها الريح: وقد جاء في المقطع (أ).

خرائب فانزع الأبوابَ عنها تغد أطلالا
خوال قد تصك الريح نافذة فتُشرعُها إلى الصبح

وهذه المقابلة التماثلية ممكنة على كل حال، لكنها ليست هي المقصودة أبدا في القصيدة، فالشاعر بعد أن صور ذلك الخراب الذي لحق منزل الأقنان وما يعانيه فيه أهله من موت وجوع انتقل إلى حالته ليقول في المقطع (د) من زمن السرد:

ولو خيرت أبدلت الذي ألقى بما ذاقوا
ممض ما أعاني: شُلَّ ظهر وانحنت ساق.

إذن فالمقابلة هنا ليست تشبيهية أو تماثلية ولكنها على الأصح تفاضلية، فلو خير بين ما يعاني من مرض في لندن وبين ما يلقاه أهله في منزل الأقنان لاختار حالتَهم. وهذا يعني أنه يطلب الموت ليستريح من عذاب الآلام التي كان يعانيها:

"ممض ما أعاني شُل ظهرٌ، وانحنتْ ساقٌ"

إن فهم الصورة العامة للقصيدة كان يفرض بالضرورة دراسة العلاقة الكلية بين الأجزاء الخمسة للقصيدة والانتقال من التفاصيل إلى الإطار العام، وهو ما لم يفعله الباحث ولذلك ظل أسير الأجزاء على عكس ما كان تخطيطه، فضلا عن أنه كان يؤول بعض تلك الأجزاء تأويلا يرفضه السياق العام.

ويزداد استغراب القارئ عندما يرى الناقدَ يشير إلى أن السياب: "يموت من كمد في غربته دونما مطمح في أمل أو مال" (ص 261)، مع أنه لا مجال للحديث عن مطمح الشاعر في المال، لأنه يصور حالة فقدانه للأمل وحالة نفاذ نقوده التي قد تجلب الشفاء. يقول الشاعر في المقطع (د):

غريبٌ "غيرَ نار الّليل" ما وَاساهُ من أَحَد

بلا مَال بلا أمل، يُقطع قلبه أسفا

و يتم توضيح هذا المعنى فيما بعد حين يقول الشاعر:

وما أملُ العليل لدَيك، شح المال، ثم رمتْه بالدّاء

سهامُ.... الخ.

ونظرا لأن الناقد لم يكن يأخذ بعين الاعتبار البناء العام للقصيدة، فإنه ظل على الدوام معرضا للهفوات في تفسير وتأويل مقاطع القصيدة. وهكذا نجده يبتعد كثيرا عن الدلالات الأكثر احتمالية في القصيدة عندما يلاحظ قائلا بخصوص المقطع الخامس التالي:

ألا يا مَنزلَ الأقنان سقّتكَ الحيا سحبُ

تُروّي قَبري الظمآن،

تلثمُه وتنتَحبُ !

" وهكذا تتم المطابقة بين منزل الأقنان وقبر السياب في الغربة " (ص:88).

والناقد يتصور هنا أن الشاعر يتحدث عن قبر له في الغربة وهو تصور لا يخلو من غرابة واضحة في التعامل مع القصيدة، مع أنها بكاملها توجه الدلالة في اتجاه رغبة الشاعر

في أن يكون قبره في منزل الأقنان لا في الغربة، على أمل أن تسقي السحُب وتروي منزل الأقنان ومعها قبره.

ويؤكد هذا المعنى ما سبقت الإشارة إليه من أن الشاعر لو خُير لأبْدل الذي يَلقى بما يذوقه أهلُ منزل الأقنان، كما يؤكد إحساسَ الشاعر بالغربة في لندن من خلال قوله في المقطع التالي:

غريبٌ غيرَ نار اللّيل ما واساهُ من أحَد

(..................)

أأمكثُ في ديار الثلج ثم أموتُ من كَمد

ومن جوع ومن داء ومن أرزاء

أأمكث أم أعود إلى بلادي؟ آه يا بلادي.

ومعلوم أن ما كتبه الناقد بعد هذا عن القصيدة مبني على الأخطاء السابقة ومحدد من زاويتها ولذلك لا ينبغي الاعتداد به في نظرنا(انظر ما قاله مثلا في ص261:فقرة: 1).

إن دراسة الناقد لا تختلف كثيرا عن الدراسات الموضوعاتية التي تتناول التحليل من أي نقطة يريدها الناقد، لأنه كان أحيانا ينتقل عبر أبيات الديوان بطريقة اعتباطية دون مراعاة البناء الهيكلي لمجموع النص.نجده مثلا يُتبع دراسةَ مقطع من قصيدة منزل الأقنان بتعليق سريع عن مقطع من قصيدة سفر ايوب موحيا للقارئ بأن ما يصوره الشاعر في المقطع الثاني هو استمرار لما وقع في المقطع الأول، مع أننا بالرجوع للتواريخ التي أثبتها الشاعر في نهاية قصائده نتبين أن المقطع الثاني كُتبَ قبل ليلة من تاريخ كتابة المقطع الأول (ص: 261).

و نقف في أثناء ذلك كله على بعض الدلالات الغريبة التي يتخيلها الناقد، وهي بعيدة عما أراد الشاعر التعبير عنه. يقول الشاعر في مقطع قصيدة سفر أيوب:

وأغضيْتُ نواظري الذليلة

لعلها تعتادُ من دجاها

على دُجى غطاؤها الضريح.

فالشاعر يصور قبل هذا كيف بدأ يشعر بأن الموت قد انقض عليه كطائر كاسر وأخذ يدب في جسمه حتى انفتح له درب لمحو القبر فأغضى نواظرَهُ الذليلة حتى تكون مستعدة لتألف ظلمة القبر.

وانخطف الموتُ علي كانخطاف الباشق...

(.................)

وامتد نحو القبر درب باب....

(..............)

وأغْضَيْتُ نواظري....

لعلها تعتادُ... الخ (الديوان ص 74)

لكن ماذا يقول الناقد في شرح المقاطع الأخيرة؟ إليك قوله:

"... لقد اشتد به المرض إلى الدرجة التي وصل معها إلى عينيه "(ص 261)

هكذا بكل بساطة يتم ابتسار وتشويه تجربة الشاعر وافقادها كل معانيها العميقة.

ونتساءل أخيرا هل يكفي أن يتبنى الناقد مناهج علمية (أوتطمح إلى أن تكون كذلك) لكي تكون دراسته الفعلية مثمرة معرفيا. إن المسألة لا يمكن أن تتم بهذه السهولة، فتجربة الناقد وطول تعامله مع النصوص التي يختارها للتحليل لا يمكن الاستغناء عنهما أبدا في ممارسة النقد الأدبي بأي منهج من المناهج.

وفضلا عن ذلك كله يبدو لنا أن أيَّ دراسة موضوعاتية للقصائد الشعرية تغفل إظهار الكيفية التي تتولد بها الدلالات والتيمات في الشعر، لابد أن تكون مسؤولة عن موت القصائد بين يدي المحلل، لأن الكلام عن كيفية تولد الدلالات هو في نهاية الأمر حديث عن شعرية الشعر، وهذا ما نفتقده - بشكل ملحوظ - في دراسة من النوع الذي رأينا.

***

كلمة أخيرة

لقد كانت غايتنا في هذا الكتاب أن نُعلن أولا عن وجود ممارسة نقدية عربية يمكن أن تنضوي تحت الموضوعاتية أو الظاهراتية، ولا شك أن القارئ العربي كان، في زمن نشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب، حديث المعرفة بهذا المنهج، بسبب قلة الكتابة عنه في تلك المرحلة، ولكنه الآن سيجد كثيرا من الدراسات قد أنجزت حول هذا المنهج. ولقد كانت غايتنا أيضا في هذا العمل أن نعرف بالمنهج الموضوعاتي وبأصوله النظرية والفلسفية وكذا باتجاهاته المختلفة. ولم ننصب أنفسنا دعاة لهذا المنهج، ولكننا مع ذلك لم نغفل الإشارة إلى فعالية بعض ممارسته في اكتشاف سحر الإبداع، ولعلنا كنا أميل إلى الممارسة الموضوعاتية البنيوية لقُدرتها المتميزة على سبر أغوار البنى السردية والابتعاد قدر الإمكان عن إغراق الكتابة النقدية بلغة الخيال والأحلام. وقد بينا إلى جانب ذلك كله الحدود التي وصلت إليها الممارسة الموضوعاتية في النقد العربي، فظهر أنها كانت لا تزال في حاجة إلى تطوير الأدوات التحليلية والابتعاد عن أحكام القيمة والتورط الاديولوجي الصارخ وضرورة خلق البدائل من أجل البحث عن انسجام في التحليل يقود إلى المعرفة لا إلى متاهات معالجة الموضوعات والضياع في إحصاءات معجمية قد لا تؤدي إلى نتائج ملموسة على المستوى المعرفي.



جرد المصطلحات الواردة في الكتاب*

ننبه هنا إلى أن المصطلحات المستخدمة في معظم التنظيرات المتعلقة بالمنهج الموضوعاتي، وفي حالات كثيرة أثناء ممارسة التحليلات التطبيقية، سواء على الرواية أم على الشعر، كانت تشمل ما ينتمي إلى المناهج المتعددة التي استفاد منها النقاد لإثراء تصوراتهم، بالإضافة إلى المصطلحات التي تولدت عن الفلسفات الرافدة للتنظير في مجال الموضوعاتية. ونشير على الأخص إلى الظاهراتية والوجودية وأحيانا الفلسفات المثالية بالإضافة إلى ما أُخذَ عن التحليل النفسي. غير أننا نجد إلى جانب كل هذا تعابير وصيفاً تتراوح بين الصفة المصطلحية وتوصيف الحالات والظواهر النقدية العامة، وهو ما جعل مهمة وضع مقابلات في العربية أو في الصيغة اللاتينية شاقة أحيانا. ولعل حرية الممارسة التحليلية التي سار عليها كثير من النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، جعلت الجانب المصطلحي فضفاضا في دلالاته، على عكس ما هو مطلوب في الدراسات المنهجية المُسندة بعلوم منطقية ولسانية أو بفلسفات صارمة الرقابة على معجمها المعرفي.

لذا أردنا أن نشير إلى أن الاجتهاد في العثور على المقابلات سواء من جهة اللغة العربية أم من جهة اللغة الفرنسية هو ما طبع أحيانا بعض الصيغ المصطلحية الواردة في الكتاب وفي هذا الجرد، بينما بقيت المصطلحات المتداولة والمحددة الانتماء إلى المناهج المسندة بالعلوم الإنسانية المختلفة، محتفظة بقوامها الدال على معطيات توصيفية بالغة الضبط.

ابستيمولوجيا تحليلية	épistémologie analytique
اتصال فيزيائي	contact physiologique
إحباط	frustration
إحساس خالص	sensation pure
إحصاء	statistique
أحلام اليقظة	rêveries
أحوال الوعي	états de conscience
أداة المعرفة	instrument de savoir
أداة معرفية	instrument cognitif

* - راجع الأستاذ د. عبد الواحد المرابط مشكورا هذا الجرد المصطلحي وقدّم عدداً من المقترحات والبدائل أخذ الكثير منها بعين الاعتبار، فوجب التنبيه إلى ذلك.

littérature fantastique	أدب العجائب
perception	إدراك
volonté	إرادة
métaphore	استعارة
fantasmes inconscients	استيهامات لاشعورية
mythe	أسطورة
autres	أغيار
idées obsédantes	أفكار ملحة
émotion	انفعال
modes de vie primitive	أنماط الحياة البدائية
modes expérimentales	أنماط تجريبية
connotation	إيحاء
connotatif	إيحائي
thématique structuralisme	بنيوية موضوعاتية
histoire de la littérature	تاريخ الأدب
fixation	تثبيت
analyse	تحليل
analyse exceptionnelle	تحليل استثنائي
analyse contextuelle	تحليل سياقي
mentale schématisation	تخطيط ذهني
association des rêves	تداعي الأحلام
synchronique	تزامني
transcendance	تسامي
classification catégorique	تصنيف مقولاتي
interaction	تفاعل
émiettement	تفتيت
explication	تفسير/ شرح

تفكيك	déconstruction
تفكيك تيمي	déconstruction thématique
تمثلات	assimilations
تمثيل	représentation
تناسخ	réincarnation
توليد (توليد الأفكار على طريقة سقراط)	maïeutique
تيمة	thème
تيمة كلية	thème globale
حدس	intuition
حرية التفيكر	liberté de pensée
حكم قيمة	jugement de valeur
حلم طفولي	rêve enfantin
حلولية	panthéisme
خلاصة	sommaire
خيال	imagination
دغماتية	dogmatique
دلالة رمزية	signification symbolique
ذوق	goÜt
رؤية اديولوجية	vision idéologique
رؤية العالم	vision du monde
رؤية سردية	vision narrative
رغبة	désir
رمز	symbole
رمزي	symbolique
رمزية	symbolisme
زمن السرد	tems narratif
زمني/ دياكروني	diachronique

sadisme	سادية
ironie	سخرية
narration	سرد
surréalisme	سريالية
sociologie des contenus	سوسيولوجيا المضامين
contextuel	سياقي
sémiotique	سيميوطيقي
grille thématique	شبكة موضوعاتية/ شبكة تيمية)
poétique de l'espace	شعرية الفضاء
transparence	شفافية
forme	شكل
forme de contenu	شكل المحتوى
formalisation de contenu	شكلنة المضامين
silence	صمت
figure poétique	صورة شعرية
affabilité de la pensée	طلاقة الفكر
phénoménologie	ظاهراتية
compte-rendu	عرض
psychose	عصاب
complexe d'Œdipe	عقدة أوديب
relation de complémentarité	علاقة تكاملية
correspondance relation de	علاقة تناظر
relation de contradiction	علاقة تناقض
relation de causalité	علاقة سببية
sociologie de la littérature	علم اجتماع الأدب
profondeur	عمق
nature substances de la	عناصر الطبيعة

فضاء جمالي	espace esthétique
فعالية الصورة	efficacité de l'image
فكاهة خالصة	plaisanterie pure
فكاهة مفكرة	pensante plaisanterie
فكاهة هازلة	comique plaisanterie
فيض المعنى	exubérance de sens
قاعدة لسانية	règle linguistique
قرائن حضرية	indices citadines
قصة عجيبة	novelle merveilleuse
قضية	proposition
قضيّة محورية	pivot proposition
لاوعي	inconscience
لغة تحتية	langue en dessous
لغة وصفية/ لغة واصفة	langue descriptive
مادة	substance
ماكرو قراءة	macro lecture
مذكرات أدبية	mémoires littéraires
مسافة	distance
مشكلة / قضية	problème
مضامين الوعي	contenus de conscience
مطلق	absolu
مظهر سطحي	aspect superficiel
معرفة	savoir
معرفة حدسية	conjecturale savoir
معنى ساذج	sens naïf
مفارقة	paradoxe
مقارنة	comparaison

intentionnalité	مقصدية
lieu	مكان
discussion	مناقشة
méthodologie immanente	منهاجية محايثة
méthode sociologique	منهج اجتماعي
méthode idéologique	منهج ايديولوجي
méthode structurale	منهج بنائي
méthode historique	منهج تاريخي
méthode explicative	منهج تفسيري
intégrateur méthode	منهج تكاملي
méthode philosophique	منهج فلسفي
critique thématique	منهج موضوعاتي / منهج تيمي
méthode psychologique	منهج نفسي
morphologique	مورفولوجي
encyclopédique	موسوعي
sujet de savoir	موضوع المعرفة
Thème principal،	موضوع رئيسي
sous thèmes	موضوعات فرعية
thématique	موضوعاتي/ تيمي
thématique	موضوعاتية
micro lecture	ميكرو قراءة
totalitarisme	نزعة شمولية
relatif	نسبي
critique mythique	نقد أسطوري
de civilisation critique de connexions	نقد القرائن الحضارية
critique de la critique	نقد النقد
critique interprétative	نقد تأويلي

critique culturelle	نقد ثقافي
radicale critique	نقد جذري
critique narrative	نقد سردي
totalitaire critique	نقد شمولي
critique phénoménologique	نقد ظاهراتي
critique intentionnelle	نقد قصدي/ نقد غرضي
critique idéaliste	نقد مثالي
critique thématique	نقد موضوعاتي / نقد تيمي
critique herméneutique	نقد هيرمينوطيقي
archétype	نموذج مثالي
sème	نواة دلالية / وحدة دلالية
sèmes nucléaires	نويات دلالية ذرية/ وحدات دلالية نووية
contextuels sèmes	نويات دلالية سياقية/وحدات دلالية سياقية
herméneutique	هيرمينوطيقا
existentialisme	وجودية
panthéisme	وحدة الوجود
conscience	وعي



مراجع ومصادر

. بالعربية

أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف. ط: 1. 1978.

جان بول سارتر: أدباء معاصرون. ترجمة جورج طرابيشي دار الآداب، بيروت. ط: 1. 1965.

جان ستاروبنسكي: النقد والأدب. ترجمة. د. بدر الدين القاسم مراجعة. أنطوان المقدسي. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق. 1976.

جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة بيروت ط: 2 سنة 1978.

جورج طرابيشي الأدب من الداخل. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1978.

جماعة من النقاد: الفكر **والفن في أدب.** يوسف السباعي. دار الفكر. (دون سنة الطبع).

جماعة من النقاد: النقد التاريخي: ترجمة عبد الرحمن بدوى. دار النهضة العربية القاهرة. 1963.

دفيد دتشس: مناهج **النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.** ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر. بيروت. نيويورك. 1967.

د. يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها. معهد البحوث والدراسات العربي. 1973.

يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة. الهيئة العامة للكتاب 1980.

يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة. دار الهلال 1973.

كولون ولسن: أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرورو، وسمير كتاب. ط: 2. 1972.

مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة. ترجمة حميد لحمداني. محمد العمري. محمد الولي حنون مبارك عبد الحمان طنكول. افريقيا الشرق. 1987.

محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1981.

محمد برادة: **محمد مندور وتنظير النقد العربي.** دار الآداب ط: 1. 1983.

محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب. والشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) 1983.
نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي. دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1983.
سمر روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية. اتحاد الكتاب. دمشق. 1979.
ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة. د. احسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ج2. ط 2. 1978.
فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 1. 1981.
عبد الحميد القط: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث. دار المعارف ط: 1. 1982.
عبد الكريم الأشتر: دراسات في أدب النكبة (الرواية). دار الفكر. 1975.
عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب. المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع. بيروت 1983.
علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. 1964.
علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم. دار المسيرة بيروت. 1979.
علي شلق: المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1982.
علي شلق ابن الرومي في الصورة والوجود (م.ج.د.ن.ت) ط 1. 1982.
علي شلق أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة (م.ج.د.ن.ت) 1981.
علي شلق القبلة في الشعر العربي القديم والحديث. دار الأندلس. ط 1. 1963.
فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1981.
فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا. دار الجدل. بيروت. ط: 1. 1985.
فؤاد دوارة: في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1968.
سعيد علوش: النقد الموضوعاتي. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع – الرباط. 1989.
سيجموند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف. ط: 2 1969.

سيجموند فرويد حياتي والتحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت ط: 1. 1981.
روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب. ترجمة آمال انطوان عرموني عويدات بيروت. ط: 1. 1978.
روبيرت ماجليولا: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي. مقال بمجلة فصول عدد 3. 1981.
رونيه وليك وأستين وارين: نظرية الأدب. المجلس الأعلى لرعاية عبد الفنون والآداب دمشق. 1972.
رونيه ليك: مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور (عالم المعرفة) (110) 1987.
ريمون طحان: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر. دار الكتاب اللبناني. ط: 2.1984.
تودوروف: نقد النقد ترجمة سامي سويدان. منشورات مركز الإنماء القومي. بيروت ط: 1. 1986.
غالب هلسا: قراءة في أعمال يوسف ادريس. جبرا ابراهيم جبرا حنا مينة. دار ابن رشد (دون سنة الطبع).
غالي شكري: المنتمي دراسة أدب نجيب محفوظ. ط: 1 مكتبة الزناري. 1964.
، ، ، : الرواية في رحلة العذاب عالم الكتب ط: 1. 1971.
، ، ، : أدب المقاومة، دار المعارف بمصر. 1970.
، ، ، : أزمة الجنس في القصة العربية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. 1971
، ، ، : الماركسية والأدب. المؤسسة العربية للدراسة والنشر. ط: 1. 1979.
، ، ، : العنقاء الجديدة. دار الطليعة للطباعة والنشر ط: 1. 1977.
، ، ، : مذكرات ثقافة تحتضر. دار الطليعة. بيروت. ط: 1. 1970.
، ، ، : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1981.

• بالفرنسية:

Bachelard : **La poétique de la reverie** P.U.F. 6ᵉ édi. 1974.
C. **Bremond** : **Logique du récit.** Seuil 1973.
Eric Buysses : **Vérité et langue، langue et pensée.** Ed. de l'institut de sociologie. Bruxelle. 1969 .
G. Poulet : **l'espace proustien.** Gallimard 1982.

Groupe de chercheurs : Les chemins actuels de la critique 10/18. 1973.

Heid Gottner : Méthodologie des théories de la littérature – in theorie de la littérature Picard. Paris. 1981.

Hejelmslev : Prolégomènes à une théorie du langage. Traduit du Danois par Una Cangar. Ed : minuit : 1971.

Jean Louis Cabanès : critique littérature et sciences humaines. Privat éditeur. 1974 .

Jean Pierre Richard : Poésie et Profondeur. Points. 1976 .

*Proust et le monde sensible. Seuil. Paris 1976.

*Littérature et sensation. Seuil. 1954.

J. Starobinski : J.J Rousseau ، la transparence et l'obstacle. Gallimard. 1975.

Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XXe siècle. Belfond. 1986 .

Johana Nathali : A propos des chats de Baudlaire. –in la logique du plausible. J. CL. Gardin . Paris.

J. Kristéva : Recherche pour une sémanalyse. Seuil. 1969.

Mikhali Bakhtine : Esthétique du roman. Traduit : Daria Olivier. N.R.F. Gallimard 1978.

Paul Ricœur : le conflit des interprétations (essais d'herméneutique) Seuil. 1969.

Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire. Maspero-Paris. 1978.

Roger Fayolle : La critique littéraire . A. Colin. 1964 .

R. Barthes : Essais critique. Seuil. 1964 .

Sevend Erik Larson : Sémiologie littéraire ، Essais sur la scène textuelle. Traduit de Danois par Francois Arndt : Odense University Presse. 1984.

T. Todorov : Critique de la critique. Seuil. Paris . 1984.

*Introduction à la littérature fantastique. Seuil. 1974.



مختصر السيرة العلمية للمؤلف

د. حميد لحمـــــداني D.Hamid Lahmidani

الميلاد: 01 - 01 - 1950

المهنة: **أستاذ التعليم العالي** بكلية الآداب الأولى.جامعة سيدي محمد بن عبد الله. ظهر المهراز. فاس. المغرب.

- **حاصل على دكتوراه الدولة** في النقد الحديث والمعاصر سنة: 1989
- **يحاضر ويشرف على الرسائل العلمية في مجالات التخصص التالية:**

ــ النقد الحديث والمعاصر ومناهجه ــ السرديات ــ السيميائيات ــ الأسلوبية ــ نظرية التلقي، وسيميولوجيا التشكيل والتصوير. والترجمة الأدبية

- **رئيس وحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (خاص بالدكتوراه)**. كلية الاداب ظهر المهراز. فاس
- **مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (أول)** بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. **برنامج دعم البحث العلمي PARS** (سابقا)
- **مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (ثان)** بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. **برنامج دعم البحث العلمي PROTARS III** مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (سابقا)
- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية بين سنتي 1987 - 1992 ،وهي مجلة أكـــاديمية متخصصة.
- **عضو اتحاد كتاب المغرب**
- **حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والاعلام (1997 -1998)**

• ـ حاصل على جائزة الرواية العربية (جائزة الملك عبد الله الثاني للابداع) من عمان الأردن سنة 2002 عن روايته: **رحلة خارج الطريق السيار**.

المؤلفات المنشورة:

ـ **من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية**، رواية المعلم علي نموذجا. منشورات الجامعة.البيضاء. 1984.

ـ **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**. دار الثقافة الجديدة. البيضاء. 1985.

ـ **في التنظيروالممارسة**، دراسات في الرواية المغربية. منشورات عيون. البيضاء 1986. (دراسة نقدية)

ـ **أسلوبية الرواية**، مدخل نظري.منشورات دراسات سال 1989. (دراسة نقدية نظرية).

ـ **سحرُ الموضوع**. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1990. (دراسة نقدية)

ـ **النقد الروائي والإيديولوجيا**. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1991. (دراسة نقدية)

ـ **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1991. (دراسة نقدية)

ـ **النقد النفسي المعاصر ، تَطْبيقاتُه في مجال السرد**. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1991.

ـ **كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار**. الدار العالمية للكتاب.البيضاء 1993. (دراسة نقدية)

ـ **الواقعيُ والخيالي في الشعرِ العربيِّ القديم (العصر الجاهلي)** دراسة نقدية مطبعة النجاح الجديدة. بيضاء 1997.

ـ **النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة**. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1999

ـ **القراءة وتوليد الدلالة**. المركز الثقافي العربي. البيضاء /بيروت 2003

ـ **الترجمة الأدبية التحليلية ترجمة شعر بودلير نموذجا**. منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة. كلية الآداب. ظهر المهراز. فاس. 2005

ـ **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية)**. مطبعة أنفو- برانت. فاس. ط: 1. 2012.

ـ **الفكر النقدي الأدبي المعاصر** (مناهج ونظريات ومواقف). منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب بروتارس 3.ط: 1: 2009. ط: 2: 2012. ط: 3: 2014.

نماذج من أعمال علمية مشتركة:

ـ **الكتابة النقدية عند حسن المنيعي** (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1995

ـ **الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر** (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. 1999.

ـ **قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الانسانية**.(بالاشتراك) في جزأين منشورات كلية الآداب مكناس.2000.

ـ **الحركات النسائية: الأسس والتوجهات**: (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب. ظهر المهراز. فاس. 2000

ـ **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** أعمال ندوة الصورة والخطاب (نظمت بكلية الآداب سايس فاس المعرب). نشر: عالم الكتب الحديث إربد. الأردن. 2009.

ـ **قضية المنهج في النقد المغربي الحديث**، أعمال ندوة أقيمت بكلية الآداب بمكناس 10-11 ماي 2011، سلسلة الندوات رقم 35- 2013.

أعمال مترجمة:

° كتاب: **معايير تحليل الأسلوب** : ميخائيل ريفاتير. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1993. (عن الفرنسية)

• كتاب **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**. مارسيلو داسكال. ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة. منشورات إفريقيا الشرق. لبيضاء 1987. (عن اللغة الفرنسية)

• كتاب **فعل القراءة**، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. فولفغانغ ايزر. ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. 1995 (عن الإنجليزية)

• كتاب **التخييلي والخيالي**. فولفغانغ ايزر. ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكدية.

اعمال إبداعية:

ـ **دهاليز الحبس القديم** (رواية). ط: 1 :1979 ـ ط:2: دار الثقافة. البيضاء.1985.

ـ صباح جميل في مدينة شرقية (قصة). مجلة الزمان المغربي، ربيع 81. عدد: 7. 1981.

ـ رواية "**رحلة خارج الطريق السيار**". منشورات: مجلة علامات. ط: 1.2000

ـ أنجز **مجموعة من اللوحات التشكيلية**، ظهر بعضها على الأغلفة الرئيسية لعدد من كتبه، وكتب بعض الزملاء الباحثين.

فهرس الكتاب

القسم الثاني

* * *

د. حميد لحمداني

سحر الموضوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة